ВЕСТНИК

1991 год № 1

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА имени А.Я.ВАГАНОВОЙ



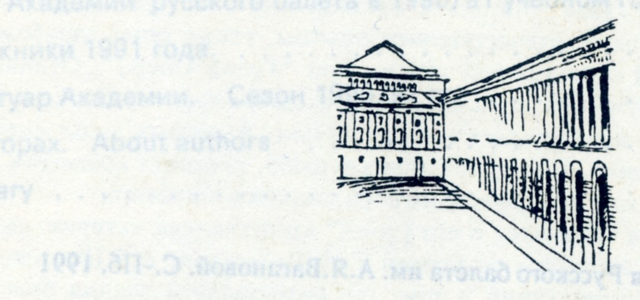
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Старейшая в России балетная школа,
основанная в 1738 году,
приносит глубокую благодарность спонсору

Акционерному обществу "ПРОСТОР +"



АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
имени А.Я.ВАГАНОВОЙ



Компьютерный набор — Э.А. Галустьян
Верстка — А.М.Кадун, Г.А. Мачинцев

Художник — А.А.Бурякова

Петербургкомстат Зак. 127 Тир. 100

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

Рождение нашего "Вестника" вызвано превращением старейшей в России Петербургской балетной школы в Академию русского балета. Мы рады этому событию, готовы всячески содействовать тому, чтобы опыт, накопленный поколениями педагогов, хореографов, артистов был воплощен в слове и тем самым сохранен - и для нас, и для будущего.

Этот опыт поистине бесценен. Бесценны и те быстротечные мгновения каждодневной жизни школы, которые, историей становясь, обнаруживают причастность к великой традиции русского балета. Да, здесь эту традицию хранят, чтут, лелеют. Но и новому отнюдь не чужды и, заветам предшественников присягая, неустанно ищут неизведанные пути в педагогике и в искусстве.

Честь открыть первый выпуск предоставлена Президенту Академии Константину Михайловичу Сергееву, который знакомит читателей с новым этапом в развитии Петербургского хореографического училища.

Редакция ставит перед собой задачу прежде всего многосторонне отражать жизнь школы. И вместе с тем, мы надеемся, материалы "Вестника" помогут активизировать методические поиски, познакомят с новым в педагогике, будут питать творческую мысль учащихся и их наставников. Раздел "Методика преподавания. История педагогики" включает, наряду с отечественным опытом, также опыт зарубежный — знаменитой французской школы при "Гранд Опера". Отличий в подходах к обучению немало, есть и сходные заботы. Знакомство с тем, что собой представляет одна из лучших балетных школ мира сегодня, несомненно, расширяет наш кругозор, помогает соотнести проблемы нашего хореографического образования и мирового.

В разделе "Прошлое и его уроки" представлена история: здесь и воспоминания педагогов Академии Т.И.Шмыровой, К.В.Шатилова, и материал, напоминающий о том, где размещались здания балетной школы в Петербурге. Вниманию читателей предложена также хронологическая таблица событий в истории балета. Она интересна нам тем, что к ней причастен Джордж Баланчин - один из крупнейших хорео-

графов XX века, выпускник нашей школы.

В разделе "Хроника" приведен перечень основных событий в жизни Академии за 1990-91 год, списки выпускников и репертуар школы.

Оформление первого выпуска принадлежит известному театральному художнику Т.Г.Бруни. Болезнь приковала ее к постели, сделала недееспособной правую руку, но побороть в Татьяне Георгиевне любовь к балету не смогла. Пришлось учиться рисовать левой рукой... Так родились рисунки и к нашему "Вестнику". Огромное спасибо за них мужественному, талантливому и на редкость доброму человеку!

То, что Вы держите в руках, пробный номер. У нас пока нет ни типографских, ни других возможностей, профессионально необходимых для выпуска подобного издания. Есть лишь один компьютер, заработанный учащимися зарубежными гастролями, и, самое главное, большое желание "Вестник" Академии иметь. Всех, кто готов помочь нам в нашем начинании, мы с радостью приглашаем к сотрудничеству.

В следующих выпусках мы надеемся продолжить начатые рубрики и дополнить их новыми. Мы расскажем о балетных адресах Петербурга, о спектаклях, поставленных балетной школой, начнем публиковать записи уроков крупнейших педагогов прошлого и тех, кто сегодня готовит завтрашний день нашего балета.

А.А.Соколов-Каминский

К.М.СЕРГЕЕВ

ВИВАТ, АКАДЕМИЯ!

1991 год несомненно войдет в историю нашей школы. Старейшему хореографическому учебному заведению в России присвоено звание "Академия русского балета".

Оно удивительно подходит прославленной балетной школе. Более 250 лет история школы неразрывно связана с историей Санкт-Петербурга. Здесь Петр I дерзко "прорубил окно в Европу". Здесь начала формироваться та самобытная русская культура, в которой балету предстояло занять видное место. И реформы Петра способствовали тому, что животворные культурные связи России и Запада набирали силу. Русская балетная школа освоила лучшее из достигнутого европейским хореографическим искусством. Русские танцовщики сумели освоить "иноземную поступь", окрылить ее, наделить русскую Терпсихору "душой исполненным полетом". А затем, уже преображенным, вернуть балет Европе, а потом и другим континентам, уже в нынешнем, XX столетии.

Все это оказалось возможным благодаря Школе. В ней веками неустанно учили мастерству классического танца, приобщали к нему все новых и новых воспитанников. И вместе с тем бережно отбирали ценнейшее из найденного, передавая нетленное наследие из рук в руки, из поколения в поколение. Так классический танец дожил до наших дней, стал достоянием наших современников. Заслугу в этом Академии русского балета трудно переоценить.

Главная гордость Школы — конечно же, ее выпускники. Многие в последствие стали в ней педагогами. И символично, что Академия носит сегодня имя профессора Агриппины Яковлевны Вагановой. Человека, отдавшего преподаванию три десятилетия своей жизни, сумевшего на основе сплава из наработанного итальянской и французской школами, а также — собственного богатейшего творческого опыта, создать уникальную методику преподавания классического танца, блистательно прошедшую самое ответственное испытание — испытание временем.

Итак, ныне в нашем названии — Академия русского балета имени А.Я.Вагановой — воплощены и бесценное прошлое — классическое наследие, методика Агриппины Яковлевны, которую даже нам, старшему поколению, получившему ее, как говорится, из первых рук, предстоит еще осваивать и осваивать, — и будущее, ибо мы сегодня растим артистов балета XXI столетия.

И вот для того, чтобы будущее наше было бы достойно славных традиций прошлого, а авторитет Школы оставался столь же непререкаемым, нам, педагогам, надо со всей отчетливостью осознать — работать в Академии Русского балета необходимо на качественно ином, существенно более высоком уровне.

Напомню, что теперь мы преподаем в высшем учебном заведении, где в этом году организован Педагогический факультет. Его выпускники после четырех лет обучения получат дипломы о высшем образовании по специальности "педагог-хореограф". Поэтому особую актуальность приобретает очень важная задача дальнейшего совершенствования методик преподавания классического, народно-сценического, историко-бытового и дуэтного танца, а также актерского мастерства, тех самых методик, которым мы будем обучать студентов этого факультета.

Кроме того, для будущих педагогов решено ввести один совсем новый предмет — хореографическое наследие, и доверить его преподавание Наталие Михайловне Дудинской и автору этих строк. Мы придаем этой дисциплине огромное значение, даже выносим ее на государственный экзамен — ведь те, кому суждено обучать в XXI веке, теперь имеют возможность получить из рук старшего поколения совершенные и, главное, неискаженные образцы хореографических шедевров Мариуса Петипа, Льва Иванова, других выдающихся мастеров балета. Причем получить не только теоретически, но и практически постигнуть все нюансы исполнения тех или иных вариаций, проникнуться их стилистическими особенностями, понять их эстетику и на долгие годы запечатлеть все это в своей памяти. Надо видеть, как вдохновенно, с полной самоотдачей показывает фрагменты своих любимых партий Наталия Михайловна, и как буквально на глазах в учебном зале вдруг оживают ее Аврора и Раймонда. Конечно же, и автор статьи старается как можно больше дать студентам на этих уроках...

Совершенствовать учебный процесс нужно, разумеется, и на среднем звене Академии, там, где формируются будущие артисты балета. Здесь у нас, наряду с бесспорными достижениями, о чем красноречиво свидетельствуют успешные спектакли и концерты учащихся на сцене Мариинского театра и на гастролях, имеется и целый ряд нерешенных пока проблем. Одна из них — пути повышения уровня исполнительского мастерства наших выпускников. А ведь эта проблема тоже неразрывно связана с уточнением методик преподавания.

Думается, пришло, по библейскому выражению, "время собирать камни". Потому-то и возникла идея преобразования нашего Методического кабинета в Научно-методический центр, основная задача которого — помочь педагогам Академии, с одной стороны, осмыслить опыт своих коллег, а с другой, — поделиться с товарищами по профессии собственными наблюдениями. В центр вошли самые опытные и авторитетные педагоги Академии, имеющие к тому же вкус к методической работе. Они будут периодически посещать уроки, готовить семинары по обмену опытом, обсуждать учебные и методические пособия, выходящие из-под пера педагогов.

При Научно-методическом центре организован Редакционно-издательский отдел, возглавить который руководство Академии пригласило кандидата искусствоведения А.А.Соколова-Каминского. В отделе уже активно работают хранитель музея М.Л.Вивьен, педагог Академии М.А.Ильичева, кандидат искусствоведения В.В.Прохорова, декан Педагогического факультета А.В.Лисицын и ряд других сотрудников. А среди консультантов — доктора

искусствоведения В.М.Красовская и М.Г.Бялик, кандидат искусствоведения Ю.И.Ороховацкий. Планы отдела довольно обширны. Это и работа вместе с Н.М.Дудинской по подготовке к печати ее уроков, редактирование первого в истории Школы собственного периодического издания — "Вестника Академии русского балета", который вы сейчас держите в руках, и сбор материалов для следующих томов "Прошлого балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Академии русского балета" (первые два, как известно, были выпущены М.В.Борисоглебским еще перед войной), и многое-многое другое.

Но, разумеется, ни Научно-методический центр, ни его Редакционно-издательский отдел не смогут эффективно работать сами по себе. Для их деятельности нужен материал — прежде всего, наблюдения, оценки, замечания и пожелания педагогов либо по поводу учебного процесса в целом, либо по частным вопросам, связанным с преподаванием конкретных дисциплин в том или ином классе. Кроме того, было бы замечательно, если бы ветераны Академии поделились (устно или письменно, как им удобнее) воспоминаниями о своих ученических годах, педагогах, вообще о текущей жизни Школы ушедших времен. Ведь это — бесценные крупицы нашей истории, и ни одна такая крупица не должна кануть в Лету. Без них в Летописи Академии, работать над созданием которой — наш долг, будут досадные пробелы. ... Да, дел у нас очень много. Нельзя забывать и о том, что пора уже начинать подготовку к летним зарубежным гастролям Академии, к очередному конкурсу имени А.Я.Вагановой, который предполагается сделать международным, наконец, к 175-летию Мариуса Петипа. И осуществить все это надо обязательно на самом высоком, поистине академическом уровне.





искусствоведения В.М.Красовская и М.Г.Билих, кандидат искусствоведения Ю.И.Ороховацкий. Планы отдела довольно обширны. Это и работа вместе с Н.М.Дудинской по подготовке к печати ее уроков, редактирование первого в истории Школы собственного периодического издания — "Вестника Академии русского балета", который вы сейчас держите в руках, и сбор материалов для следующих томов "Прошлого балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Академии русского балета" (первые два, как известно, были выпущены М.В.Борисоглебским еще перед войной), и многое-многое другое.

Но, разумеется, ни Научно-методический центр, ни его Редакционно-издательский отдел не смогут эффективно работать сами по себе. Для их деятельности нужен материал — прежде всего, наблюдения, оценки, замечания и пожелания педагогов либо по поводу учебного процесса в целом, либо по частным вопросам, связанным с преподаванием конкретных дисциплин в том или ином классе. Кроме того, было бы замечательно, если бы ветераны Академии поделились (устно или письменно, как им удобнее) воспоминаниями о своих ученических годах, педагогах, вообще о текущей жизни Школы ушедших времен. Ведь это — бесценные крупицы нашей истории, и ни одна такая крупица не должна кануть в Лету. Иначе в Летописи Академии, работать над созданием которой — наш долг, будут досадные пробелы. ... Да, дел у нас очень много. Нельзя забывать и о том, что пора уже начинать подготовку к летним зарубежным гастролям Академии, к очередному конкурсу имени А.Я.Вагановой, который предполагается сделать международным, наконец, к 175-летию Мариуса Петипа. И осуществить все это надо обязательно на самом высоком, поистине академическом уровне.

З.С.ПЕТРОВСКАЯ

ИЗУЧЕНИЕ “ЗАНОСОК” В СРЕДНИХ КЛАССАХ

В классическом танце заноски — удары одной ноги о другую — обязательно должны исполняться безукоризненно. Прыжок бывает большим, бывает средним (это всегда заметно), но, тем не менее, и при небольшом прыжке любое движение из раздела *allegro* можно сделать изящно, легко, свободно и произвести сильное художественное впечатление.

Не то с заносками. Если в них нет четкого, энергичного перебора ног,вернее, их перемены в воздухе в V позиции, когда перед каждым ударом одной ноги о другую в V позиции ноги успевают раскрыться в стороны, — исчезает весь смысл движения. Заноски — это мелкая техника, которую можно и нужно довести до блеска.

При подходе к обучению заноскам необходимы достаточно развитые связки ахиллова сухожилия, от которых зависит разработанность *demi-plie*. Эластичности, подвижности этих связок добиваются теми упражнениями экзерсиса, где встречается *demi-plié*. Plié надо стараться делать на сдержанных мышцах бедер, сгибание в голеностопных суставах доводить до предела, пока пятки стопы способны плотно прилегать к полу.

Кроме того, важно отработать толчок при прыжке, ведь его сила определяет высоту взлета. Толчок же зависит от рессорности, эластичности *demi-plié*, развитости связок коленных суставов, выворотности тазобедренных и, главное, — крепкой, хорошо поставленной спины. Всего этого необходимо добиваться в процессе обучения, предшествующем изучению заносок.

Разработке рессорного аппарата ног служат маленькие и большие *changement de pieds.* В первом случае ноги в голеностопных суставах должны эластично сгибаться в *demi-plié,* предваряющем толчок, предельно вытягивая пальцы и подъем стопы в момент взлета, и заканчивать прыжок через пальцы на мягкое сдержанное *demi-plié.* Во втором случае полезно делать прыжок трамплинного характера, подобно скачкам мячика, когда *plié* почти незаметно, весь акцент переходит на взлет, и исполнитель как бы задерживается в воздухе.

В старших классах, когда есть уже техника, мелкие заноски делают в

ускоренном темпе на небольшом прыжке. Для начинающих, когда движение еще не усвоено, высота прыжка должна быть такой, чтобы ученик мог успеть сделать удар одной ноги о другую, приоткрывая их на II позицию перед каждым переносом ног.

Pas echappé

Обычно заноски начинают изучать с *pas echappé* на II позицию. В этом есть логика, т.к. ноги перед ударом в V позиции уже находятся на II позиции, откуда легче произвести удар выворотных ног одна о другую в момент прыжка в V позицию. Нога, стоящая впереди, после *echappé*, отталкиваясь от пола, идет в V позицию вперед, затем успевает раскрыться в сторону и вернуться в V позицию назад, завершая прыжок в *demi- plie*. Здесь важно, чтобы нога, которая стоит в V позиции сзади, раскрывалась бы в сторону так же активно, как и передняя нога, производя удар сзади, и в конце прыжка переводилась в V позицию вперед.

Заноска должна делаться двумя ногами, должна быть глубокой и равномерной, выполняться икрами ног — в этом суть движения. В момент взлета нужно научиться чувствовать подтянутость коленных суставов, вытянутость пальцев стопы, выворотное положение обеих ног. Это ощущение сильных ног в воздухе вырабатывается многократным повторением движения, причем особое внимание обращается на упругое *demi-plié* в момент толчка. Большое значение при исполнении прыжка играет подобранная поясница, развернутые тазобедренные суставы, не позволяющие коленям нарушить выворотность, что у детей часто бывает, особенно, когда движение делается несколько раз подряд без остановок. Взлету должны помогать и руки. Они как бы подхватываются движением кистей в несколько завышенной подготовительной позиции и открываются на заниженную 2-ю в момент окончания *pas echappe*. Затем во время заноски в V позиции закрываются в исходное положение с одновременным завершением прыжка в *demi-plié*. Движению соответствуют и повороты головы. Вначале это — *épaulement croisée*, то есть голова повернута направо, в момент прыжка она в положении *en face* и в заключении движения поворачивается налево, если движение идет с правой ноги. В начале движение делается раздельно на два такта 4/4, на первый такт: *echappé* на II позицию — прыжок идет на 2/4, и на 2/4 колени вытягиваются из *demi-plie*. На второй такт: вторая половина прыжка. *Demi-plié* перед каждым взлетом делается на первую четверть. Затем движение делают уже на один такт 4/4, а по усвоении — на один такт 2/4, тогда начинать движение надо за тактом.

Позже изучают *pas echappé* с усложненной заноской. Усложненность заключается здесь в том, что ноги в момент прыжка, перед тем, как закончат его на II позицию, успевают сделать заноску типа *royal*, то есть приоткрыться, ударив одна о другую в V позиции.

Pas royal

Это — простейшая заноска. Движение аналогично *changment de pied* — прыжок с переменой *épaulement*, ноги в момент прыжка из V позиции должны успеть раскрыться в стороны, ударить одна о другую, не меняя позиции, и кончить, переменив свое первоначальное положение. Эту заноску в начале можно учить, не меняя *épaulement*, делать ее с правой и левой ноги *en face*, добиваясь точности работы обеих ног. По усвоении заноска делается в законченном виде: *plié* в положении *épaulement croisee*, прыжок с первой заноской *en face* и окончание прыжка с переменой *épaulement*. Вначале движение учат с остановками, аналогично *pas echappé* на один такт 4/4, затем на 2/4. Когда прыжок исполняется несколько раз подряд, полезно делать *demi-plié* трамплинного характера: акцент идет на взлет. Часто при выполнении нескольких движений подряд ученик неплотно прижимает пятки к полу в момент толчка, нарушая выворотность ног и теряя силу взлета. За этим недостатком, нарушающим чистоту движения, нужно тщательно следить, иначе он может войти в привычку.

Entrechat-quatre

После усвоения предыдущих движений, переходят к более сложной заноске — *entrechat-quatre*. В этом pas в момент прыжка из V позиции ноги должны успеть раскрыться в стороны, ударить одна о другую, меняя свое первоначальное положение — нога, стоявшая впереди, ударяет другую сзади, затем они вновь раскрываются в стороны и заканчивают движение в первоначальной V позиции.

Заноски с окончанием на одну ногу

По усвоении заносок с двух ног на две, идет дальнейшее усложнение — заноски с окончание на одну ногу — *entrechat-trois* и *entrechat-cinq*. Перед тем как подойти к этим движениям, обычно проходят *assemble battu* и *jeté battu*.

Assemblé battu начинается, как обычно, с *jeté* из V позиции в сторону, но в воздухе в V позиции производится заноска типа royal, то есть правая нога, стоящая в V позиции сзади, выбрасывается в сторону, ударяет левую ногу сзади, после чего ноги должны успеть раскрыться в стороны и вновь соединиться в V позиции с переменой ног. То же самое делается в обратном направлении. Важно, чтобы заноска исполнялась в момент взлета. Для этого весь акцент в прыжке должен сосредоточиться на опорной ноге. Кроме того, чтобы успеть сделать заноску, надо аккуратнее выбрасывать ногу в сторону на 45 градусов, но не выше, иначе движение будет выполнено некачественно. Дети часто выбрасывают ногу слишком высоко, из-за чего ноги не успевают встретиться в воздухе, произвести удар равномерно двумя ногами, рас-

крыться и вновь возвратиться в V позицию поэтому заноска не получается глубокой.

Pas jeté battu, аналогично *pas assemblé*, с той разницей, что окончание прыжка приходится на одну ногу, другая *sur le cou-de-pied*. Здесь, как и во всех прыжках, следует обратить внимание на *demi-plié* перед прыжком и особенно в его заключении. Приземление должно быть на сдержанных мышцах, через носок стопы. Вначале движение учат с остановками, позже — целиком. В первом случае нога, находящаяся по окончании прыжка *sur le cou-de-pied* (спереди или сзади) ставится в V позицию и затем выбрасывается в сторону. Позже, когда технология движения усвоена, нога из положения *sur le cou-de-pied* выбрасывается в сторону, касаясь пальцами пола. В дальнейшем, в старших классах, по заданию педагога нога выбрасывается сразу на 45 градусов, не касаясь пола: это относится главным образом к *jeté* с продвижением.

Как и при исполнении всех прыжков, здесь существенную роль играют руки. Если в *assemblé*, приоткрываясь за тактом, они в момент прыжка раскрываются на невысокую 2-ю позицию и вновь возвращаются в исходное положение — подготовительную позицию, то в *pas jeté* прыжок завершается с одной рукой в 1-й позиции, другой во 2-й. Так, если движение идет вперед с правой ноги, то в 1-й позиции будет правая рука, в следующем прыжке она раскрывается на 2-ю позицию. Голова в заключении прыжка повернута в сторону ноги, находящейся на *demi-plié*. При движении назад с правой ноги, также в 1-ю позицию идет правая рука, но голова в заключении движения повернута в сторону ноги, находящейся *sur le cou-de-pied* спереди.

При изучении заносок *entrechat-trois* и *entrechat-cinq* начинать легче со второй заноски, так как здесь положение epaulement не меняется, это прыжок типа *entrechat-quatre*. Вначале нужно отработать заноску двумя ногами, затем оканчивать ее на одну ногу, или на ту, что стоит сзади, или на ту, что стоит впереди, сгибая другую *sur le cou-de-pied*. Часто дети делают ошибку, слишком рано сгибая ногу *sur le cou-de-pied*. Получается, что заноска делается одной ногой, и движение лишается смысла. Во избежание этого необходимо, чтобы колени в момент заноски были предельно натянуты, корпус — с прямой подтянутой спиной — сохранял вертикаль, мышцы бедер помогали бы прыжку и сдержанному его окончанию на одну ногу в *demi-plié*. Нога *sur le cou-de-pied* сгибается в последний момент.

Вначале движение учат *en face* с остановками на один такт 4/4. На первую четверть: *demi-plié*, на вторую четверть: прыжок с заноской на одну ногу, на третью четверть: ногу из положения *sur le cou-de-pied* поставить в V позицию в *demi-plie* и на четвертую четверть вытянуть колени. Можно делать и так: на третью четверть с одновременным вытягиванием колен ставить ногу в V позицию, на четвертую четверть — пауза.

Отработав это движение, в дальнейшем его соединяют с *pas assemblé*: после завершения заноски на *demi-plié* нога, находящаяся *sur le cou-de-pied*, делает *assemblé* или вперед, назад или в сторону. *Entrechat-cinq* по технологии исполнения аналогично *pas royal* с переменой *épaulement*, но с приземлением на одну ногу. Вначале легче учить, когда нога, стоящая на *croisée* впе-

реди, заканчивает движение *sur le cou-de-pied* назад. Затем наоборот, нога, стоящая на *croisée* сзади, должна заканчивать движение *sur le cou-de-pied* вперед. Эту заноску так же полезно поучить сначала *en face*, как и предыдущую *entrechat-cinq*, с соблюдением тех же правил исполнения.

Заноски на одну ногу сочетаются с различными положениями рук в заключении прыжка. Руки за тактом слегка приоткрываются в подготовительной позиции, в момент *plié* собираются обратно с подхваченными кистями и поднимаются с прыжком, как бы помогая взлету, в невысокую 1-ю позицию, по окончании прыжка чуть раскрываются в стороны, и на завершающем *assemblé* закрываются в исходное положение. Руки могут также принимать положения маленьких поз, когда в *épaulement croisée* одна рука — в 1-й позиции, а другая — во 2-й. Обычно, рука в 1-й позиции соответствует согнутой ноге *sur le cou-de-pied* В дальнейшем руки могут варьироваться, например: делая *entrechat-cinq* с переносом ноги вперед, в 1-й позиции может находиться рука, противоположная согнутой *sur le cou-de-pied* ноге.

Pas brisé

Следующим этапом усложения заносок является *pas brisé*. Это движение отличается от других тем, что дела ется с продвижением в *épaulement effacée* вперед или назад. Нога, находящаяся в V позиции сзади, в *épaulement croisée*, через passe по I позиции одновременно с прыжком выбрасывается на *effacée* вперед на высоту 45 градусов между точками зала 2 и 3. В момент взлета другая нога ударяет ее в V позиции сзади, приоткрывается в сторону и переносится вперед. Прыжок заканчивается в V позиции на *demi-plié*.

Важно следить, чтобы выбрасываемая нога в момент заноски сохраняла свою устремленность вперед, опорная не отставала, а как можно быстрее и энергичнее соединялась с ней в прыжке в V позиции. Если эта нога опоздает, то приземление не будет одновременным на обе ноги. Частой ошибкой является исполнение заноски одной ногой — той, которая выбрасывается вперед,что нарушает чистоту движения и его форму. Заноска должна быть глубокой, делается икрами ног. На *plié* в V позиции пятки не должны отрываться от пола, особенно это касается опорной ноги, ее пятку часто приподнимают перед самым прыжком.

При движении вперед корпус слегка наклоняется к работающей ноге. Руки в положении маленькой позы, причем, если движение идет с правой ноги, то правая рука находится в 1-й позиции, левая — во 2-й. Взгляд направлен на кисть руки, которая или закрыта, или находится в положении *allongée* (ладонь повернута вниз), кисть левой руки, находящаяся на невысокой 2-й позиции, так же в положении *allongée*. При движении назад с левой ноги, стоящей в V позиции *croisée* вперед, правая рука — на невысокой 2-й позиции, левая — в 1-й (или с закрытой кистью, или в положении *allongée*). Корпус слегка отклоняется назад, голова и взгляд направлены в сторону выбрасываемой ноги, в данном случае — между точками 6 и 7 плана зала.

В начале обучения движение делается на 4/4. Первая четверть: *demi-*

plié, вторая четверть: прыжок с заноской, заканчиваемой в *demi-plié* в V позиции, третья четверть: вытягивание колен, на четвертую четверть — пауза, дальше идет повторение. Позже изученное движение исполняется на 2/4 и на 1/4 по 8 прыжков подряд в одном направлении.

В дальнейшем переходят к *pas brisé dessus-dessous*, отличие которого от предыдущего движения состоит в том, что после заноски приземление приходится на одну ногу, в данном случае на ту, что выбрасывается вперед или назад. Опять-таки заноска должна производиться двумя ногами с предельно натянутыми коленями и вытянутыми подъемами стоп. В последний момент нога сгибается *sur le cou-de-pied*. В этом движении активную роль играет корпус. Он энергично наклоняется вперед при движении вперед и прогибается назад при прыжке назад.

Очень важно все это скоординировать с движением рук, добиваясь пластичности их переходов из одной позы в другую. В момент заноски положения кистей — ладонями вниз. Во время взлета руки раскрываются в невысокую 2-ю позицию, по окончании прыжка рука, соответствующая выбрасываемой ноге, закрывается через подготовительную позицию в невысокую 1-ю. Взгляд направлен на кисть этой руки.

В арсенале движений классического танца, особенно мужского, заноски сочетаются не только с маленькими прыжками типа *sissonne fermée, sissonne ouverte, ballonné*, но и с большими, когда заноски делаются несколько раз, при *grand assemblé* с двойной заноской, перекидных *jete* и других движениях.

От того, насколько качественно и скрупулезно усвоены простейшие виды заносок, зависит успех изучения сложных движений в старших классах.

Г.Г.АЛЬБЕРТ

Н.А.ЗУБКОВСКИЙ — ПЕДАГОГ

В начале декабря 1991 года исполнилось 80 лет со дня рождения замечательного танцовщика и незаурядного педагога, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР Николая Александровича Зубковского (1911-1971). В честь этой знаменательной даты публикуем (с любезного согласия автора) фрагмент кандидатской диссертации Г.Г.Альберта "Ленинградская школа мужского классического танца (из опыта Ленинградского хореографического училища)" (Рукопись. Л., 1985, с.160-164), посвященный Зубковскому-педагогу. Думается, материал этот имеет несомненный методический интерес.

Редакция

К концу 1960-х годов отшумели споры на методических заседаниях в Ленинградском хореографическом училище. И в школе и в театре наступил период стабилизации. Виртуозный классический танец стал владыкой сценических подмостков. Особой заботой и вниманием он был окружен и в училище.

С 1962 года рядом с артистическими классами А.И.Пушкина существовал класс, куда стремились виртуозы гротескового танца. Возглавлял его Н.А.Зубковский. Неполное десятилетие (1963-1971) преподавал он в Театре им.С.М.Кирова, еще меньше (1965-1971) проработал в училище. Но даже за этот короткий период его преподавательская практика привлекла внимание педагогов, мастеров танца, породила учеников и последователей. Танцовщик непростой судьбы, Зубковский пришел в учебный класс уже сформировав свой собственный взгляд на воспитание будущих артистов балета. Причем, он настойчиво утверждал свои принципы и в артистическом и в школьном классах. Все, с чем он пришел в педагогику, было проверено на себе, выстрадано за долгую артистическую жизнь...

В 1931 году В.И.Пономарев выпустил на сцену невысокого, худощавого двадцатилетнего Зубковского. Ф.В.Лопухов вспоминал о его первых шагах: "Зубковскому, по его возможностям, следовало бы танцевать первые лирические и романтические партии, но и те и другие были ему противопоказаны по внешним данным". И горько восклицал: "В балете от внешности никуда не уйти"*.

Так с первых шагов в искусстве Зубковский столкнулся с препятствиями. Малый рост стал преградой в реализации творческих возможностей. Его метания в поиске репертуара, выступления на обеих ленинградских сценах — результат внутренней неудовлетворенности тем, что ему часто приходилось довольствоваться "дивертисментными" эпизодами. Это ощущение неудовлетворенности он пронес через всю жизнь. Оставаясь на редкость добрым, отзывчивым, Зубковский производил впечатление замкнутого, вечно о чем-то тревожно думающего человека. Еще в 1938 году, Л.Д.Блок, рассказывая об искусстве танцовщика, писала, что Зубковский "танцует, т.е. как бы дает музыке уносить себя в веренице говорящих движений"**.

Его прыжки были феноменальными, верчения бесконечными. Но главным в исполнительстве Зубковского было редкое качество — выразительность каждого танцевального движения... Ф.В.Лопухов пригласил танцовщика в Малый театр на комедийную роль Арлекина, и его дарование развернулось в полную силу. Затем последовал блистательный Труффальдино в "Слуге двух господ". Эти создания Зубковского остались в памяти всех, кто видел его на второй сцене Ленинграда, как и его лучшие гротесковые роли в Театре им.С.М.Кирова, например, Ли Шан Фу в "Красном маке". Зубковский покинул сцену лишь в 1962 году, по-прежнему часто испытывая нехватку репертуара. Почему же он не пришел в педагогику раньше? Причин на то было немало. Главная — непреодолимое желание танцевать. По этой

---

* Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966, с.263.

** Блок Л. Классический танец: История и современность. М., 1987,с.455.

же причине он буквально летал на своих уроках, стараясь своим примером зажечь не всегда активных учеников. Б.Бланков, выпускник 1966 года, в прошлом солист Театра им.С.М.Кирова, вспоминал, что от Зубковского они "получали такой заряд, что даже плохое самочувствие или другие причины не становились помехой к полной отдаче сил своему делу".*** У него была разработана четкая недельная программа технического и, что особенно перспективно, физического объема предлагаемого учебного материала. Техническое усложнение заданий развивалось параллельно с количественным увеличением движений в комбинациях. Причем, убежденный, что доминантой мужского танца является *allegro*, Зубковский, в отличие, например, от Б.В.Шаврова, увеличивал число движений в прыжковых заданиях, а не в экзерсисе у палки и на середине, как это делал педагог старшего поколения. Определив недельную учебную программу, Зубковский внутри нее варьировал сочетания *pas*. То есть, если в среду задавалось *adagio* на вращение в позе 1-го *arabesque* и *attitude*, то связки между *tours* в этих позах, остановки, виды *développés* и т.д. видоизменялись, хотя "тема" *adagio* — вращения в *arabesque* и *attitude* — сохранялась. В таком подходе к учебным заданиям прослеживается параллель с "методом одного *pas*" В.Д.Тихомирова. Но метод Зубковского преодолевал ограниченность использования движений классического танца в практике московского педагога. Ежедневная "программа" Зубковского охватывала большее количество разнообразных *pas*.

Учебная неделя строилась так, что нагрузка возрастала постепенно: в начале урок был несколько облегчен, к концу недели — усложнен. Причем это касалось и экзерсиса у палки, и экзерсиса на середине, и прыжков.

В экзерсисе у палки Зубковский не стремился к замысловатым сочетаниям движений. Скорее его "станок" можно назвать простым. Но в нем существовали отличия от общепринятого, убедительно вскрывавшие сущность методики Зубковского. Начинался экзерсис с комбинации *demi-plié* с *relevé* и *plié*. Затем шли две комбинации *battements tendus*: во второй исходное движение сочеталось с *battements jetés*. Это один из немногих примеров объединения двух pas в одной комбинации. Увеличение комбинаций с *battements tendus* быстрее готовило мышцы ног к сложным движениям.

Следует отметить, что уже в экзерсисе у палки педагог нацеливал на главную часть урока — прыжки. Задавая движение, он объяснял, какова его роль в выполнении прыжков. Это относилось не только к основным, но и связующим *pas*.

Экзерсис на середине зала, *adagio* так же совершали недельный "кругооборот". Причем к концу недели усложнялись виды вращения. Зубковский считал, что в мужском партерном танце главное — вращение. Весь экзерсис на середине зала, *adagio* были построены на развитии устойчивости, освоении всех видов вращений. По этой причине учебные задания строились на смене направления движения, многочисленных *port de bras* в различных позах и т.д. Это придавало экзерсису на середине зала танцевальность, раскрепощенность.

Эти же черты несло в себе *allegro* — вершина мужского урока классическо-

*** Письмо Б.Бланкова к автору от 10.09.83 г.

го танца. Смена темпов, изменение направления связующих pas по точкам, на которые делится учебный класс — все это придавало прыжковой части подвижность и импульсивность. Наличие почти в каждой комбинации *tour en l'air* придавало прыжкам остроту и стремление ввысь. В уроке, который записал Бланков в конце 1960-х годов, лишь во второй и последней комбинации отсутствует поворот в воздухе. В остальных двенадцати встречаются *tours en l'air, sissonne en tournent* и т.д. Воздушное вращение было особой заботой Зубковского, как и вращения на полу в экзерсисе у палки и на середине.

Еще одна отличительная черта *allegro* — развернутые двухчастные учебные задания во второй его половине (большие прыжки). Выше указывалось, что педагог заботился о физическом состоянии учеников и видел путь к его укреплению в увеличении количества прыжковых *pas*. Например, в девятой комбинации записанного *allegro* ученики должны были выполнить двенадцать больших прыжков (*jeté entrelacé , grand jeté, cabriole jouetté* в 4-й *arabesque, saut de basque*). Это очень сложное задание, если учесть, что между основными движениями имеются связующие. Фундамент освоения классических вариаций закладывался на каждодневном уроке. Благодаря этому ученики Зубковского легко справлялись с любой вариацией из современного спектакля. Например, Бланков с блеском выполнял *grande pirouettes*, двигаясь по диагонали в конце монолога Лаэрта из спектакля "Гамлет" К.М.Сергеева, хотя до этого в монологе было большое количество технически сложных прыжков.

Увлеченность Зубковского сложностями не наносила вреда чистоте танца. Он тщательно следил за выполнением канонов. Но не запрещал вести поиск новых путей.

Блестяще владевший классическим танцем, Н.А.Зубковский, несмотря на короткий период преподавания, сумел вписать в историю советской балетной педагогики интересную и важную страницу.

БАЛЕТНАЯ ШКОЛА ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ*

Беседа с Клод Бесси и Виолет Верди

Клод Бесси: Балетная труппа Парижской Оперы и школа всегда были связаны — как финансово, так и организационно: ведь большую часть этого столетия они размещались в одном здании — Palais Garnier. Мы привыкли делить расходы за телефон, электричество, коммунальные услуги, отопле-

* Интервью директора Балетной школы Парижской Оперы Клод Бесси корреспонденту американского журнала "Ballet Review", *summer* 1991 (дается в изложении). В беседе принимает участие Виолет Верди — известная французская балерина, танцевавшая во многих труппах мира, в том числе около двадцати лет у Джорджа Баланчина.

ние. В организации обучения школа также зависела от балетной труппы. Всему учили в самой Опере — до тех пор, пока правительство не решило после второй мировой войны заняться улучшением балетного образования.

Тогда общеобразовательные занятия и обучение танцу были разделены территориально — дети испытывали неудобства. Опера была "Альма-матер", но для общеобразовательных занятий приходилось ездить в различные места Парижа. Так было до 1972 года, когда директором школы стала я. Женевьев Жило, моя предшественница, обратилась в министерство национального образования с просьбой о специальных классах для балетной школы — так, чтобы я смогла установить день с общеобразовательными занятиями утром и танцевальными — днем. Но затем стиль работы балетной труппы изменился — в соответствии с новыми правилами, которые мы назвали "коллективными соглашениями". Мы вынуждены были изменить школьное планирование так, чтобы дети занимались танцем утром, а общеобразовательными предметами днем.

Тем временем я искала жилье для размещения иногородних учащихся. Некоторые приезжали издалека. В прошлом принимались лишь парижские дети. Я добилась разрешения набирать из всех провинций — чтобы больше было настоящих талантов. Итак, я получила много жилья. Школа начала расти — даже слишком разрастаться. Нам нужно было больше студий, педагогов, пианистов. Рольф Либерман, генеральный управляющий Оперы, дал деньги и на это, и на дополнительные дисциплины, которые мне хотелось ввести - танец-модерн, фольклор, пантомима, актерское мастерство, музыка, дуэт, "пальцы", репертуар, чечетка. Когда всего этого я добилась, здание оказалось слишком мало. Я снова отправилась в правительство. И заявила: "Либо мы останавливаемся, либо мы продолжаем по вашему желанию расти — делайте выбор. Невозможно раздвинуть стены!"

Долгие десять лет ушли на это — ведь во Франции правительство сменяется через три года. Каждый новый министр культуры говорил о моем предложении: "Очень хорошо! Мы что-нибудь предпримем". И как только он созревал для того, чтобы поставить подпись - он покидал пост. Снова приходилось звонить, договариваться о встрече с новым министром, объяснять снова и снова — это заняло десять лет!

Но теперь в нашем новом здании мы действительно имеем все — даже наш собственный бюджет. Нельзя же во всем зависеть от Оперы: мы самостоятельны.

Бэлей Ревью: Это отдельное бюджетное ассигнование поступает прямо от правительства?

К.Б.: Нет,от Оперы. Я хотела существовать автономно. Но это не школа мадам Бесси. Мне бы хотелось оставаться Школой Оперы. Я могу распоряжаться своим бюджетом как хочу, но я тем не менее подотчетна Опере. Чтобы сделать дорогостоящую покупку я должна заручиться визой президента административного совета.

Б.Р.: Ваша школа — старейшая в мире академия классического танца, основанная в 1661 году. Школа переехала в собственный замечательный комплекс из трех зданий в 1987 году. Комплекс расположен в Париже?

К.Б.: В Нантерре — десять минут от центра города, если добираться современным бесшумным метро.

Б.Р.: У Вас есть теперь жилье для иностранных учащихся?

К.Б.: Есть все — и чтобы спать, и чтобы жить. Пятьдесят спален, по трое учащихся в каждой. И рестораны. Комната для видео. Театр на триста мест. Студии. Массаж. Врачи. Гимнастические снаряды. Это целый лагерь.

Б.Р.: Как глава школы, Вы , конечно, общаетесь с директором балетной труппы Оперы. И какие отношения у Вас с ним?

К.Б.: Административно я автономна. Я выбираю преподавателей и программу. В школе решаю все я. Но если директор балетной труппы Оперы не согласен с чем-либо, мы должны побеседовать. И вместе прийти к соглашению. Здесь нет проблем.

Б.Р.: От скольких министров Вы зависите?

К.Б.: Только культуры. Оба театра — Palais Garnier и новая Bastille Opera также зависят только от него. По многим поводам возникает необходимость обратиться в министерства юстиции, национального образования и т.д. Но в главном мы зависим только от министерства культуры.

Б.Р.: Основная проблема в балете сегодня заключается в том, что национальным школам и труппам порой трудно сохранить свой собственный стиль — ведь репертуар стал международным. Школа Парижской Оперы в своей учебной и сценической деятельности демонстрирует неподражаемый французский стиль, формировавшийся веками. Даже балетная труппа Парижской Оперы, нередко замечательная, лишь от случая к случаю демонстрирует этот стиль. Эта труппа исполняет международный репертуар широкого диапазона - различных хореографических стилей, а иногда вовсе неопределенного стиля. Это, конечно же, означает, что большая часть того, что видят, изучают, исполняют учащиеся, им не понадобится в тех труппах, в которых они намерены служить. И что же происходит с ними после того, как они выпущены в Оперу и поняли, что не будут применять многое из того, что они так хорошо постигли и с таким наслаждением танцевали в школе?

К.Б.: Они безмерно счастливы, попадая в труппу. И вовсе не сожалеют, я думаю, о том, что им приходилось делать в школе. Захватывает натиск жизни, перемен, контактов с хореографами.

Б.Р.: И тем не менее Вам приходиться управляться и с такими конфликтами. Вот Вы сами были актрисой международного плана — и в то же самое время оставались несомненно парижанкой во всем, что танцевали. Вы полагаете, что школа должна стать другой — не той, что была веками?

К.Б.: Позвольте чуть вернуться назад. Когда я училась в школе, обучение велось по прямой линии от Лео Стаатса, Луи Мерана и Николя Герра. Моим учителем был Гюстав Рико — танцовщик старой французской школы, ученик Герра — по той же линии. Я знала через них период, предшествующий Альберту Авелину и Карлотте Замбелли, да и старые балеты все еще были в репертуаре. Позднее моим учителем был также Серж Перетти. И он был учеником Рико — того, что создал “Праздничный вечер” Стаатса со Спесивцевой. Так что я знала обо всем этом, хотя, несомненно была слишком юна, чтобы многое понять.

С возвращением Сержа Лифаря в Оперу после войны труппа полностью преобразилась. Мы выступали с его неоклассическими танцами. Они казались схематичными, изменилось тело. Полностью изменился сам способ танца. Я знала Баланчина с момента его возвращения в 1947 году — тогда мне было четырнадцать. Он одарил нас "Серенадой". У меня была крохотная партия: он поручил мне маленькие пассажи, состоящие из жетэ, в Русском танце. А затем сделал "Поцелуй феи". Я люблю этот балет. Не понимаю, почему его никогда не возобновляют.

Б.Р.: Он сделал его молниеносно в начальный период Нью-Йорк сити бэлей. Грандиозная постановка! Он говорил нам, что "Поцелуй феи" был удивителен именно в Опере, но с ним возникало много проблем где бы то ни было в другом месте: завершающие позировки усложняли проблемы, связанные со сценическим искусством, и все стопорилось. И все же — каким был "Поцелуй феи" в Опере?

К.Б.: У него были легендарные исполнители : Александр Кальюжный — Жених, Мария Толчиф — Фея, Туманова — Невеста.

Виолет Верди: Вот это исполнители — суперзвезды!

Б.Р.: И здесь также у него был сильный состав исполнителей. Когда Баланчин возобновлял спектакль, с Фестиваля Стравинского, проводимого Русским балетом Монте-Карло с 1937-го и по 1940 год, он имел Еглевского, Славенскую и Данилову в тех же ролях. А в Нью-Йорк сити бэлей в 1950 году у него были Магеллан, Толчиф и Ле Клерк. Толчиф была бесподобна и очень сильна — Вы помните.

К.Б.: Безусловно. Возможно, есть другая причина, почему Баланчин не возобновлял этот балет позднее. Это повествовательный сюжет, и все те артисты были персонажами. Хореограф, который излагает сюжет выстраивает его на персонажах, часто испытывает затруднения, повторяя его с другими личностями.

Я была одной из снежинок в кордебалете, и я все еще могу воспроизвести те движения. Я увидела те же самые движения в другом балете Баланчина.

В.В.: О, он воспроизводил много замечательного - ничего не пропадало. Кроме того, у него были излюбленные *pas — temps levé pose, jeté* — как у Аштона, тоже обладавшего излюбленными движениями — и они, эти движения, появлялись во всех комбинациях, - подобно тому, как Хичкок появлялся во всех своих фильмах.

К.Б.: Музыка побуждала Баланчина сочинить движение, и если он возвращался к некоторым движениям, это на самом деле означало, что то было требование музыки. Я танцевала также премьеру "Хрустального дворца" - просто замечательный спектакль. Но во Франции мы видели с одной стороны много абстрактных современных постановок, с другой — старых балетов, которые воспринимаешь сердцем. Сейчас пришло время, когда хочется видеть балеты, которые, помимо прочего, излагают сюжет. Каждому хочется помечтать, попереживать в соответствии с фабулой, уразуметь танцевальный язык как театральный — в соответствии с высказыванием Новерра о том, что важен язык определенной школы, а не только одни ноги и технология.

Если бы я была этуалью сегодня, мне бы это очень наскучило. Нет про-

стора артистизму. Мне, например, нравились балеты Вильяма Форсайта, хотя, думаю, они страдали длиннотами, да и музыка была так себе. Но танцовщики Оперы с ума по ним сходили.

Б.Р.: Как в спектакле Нью-Йорк сити бэлей "За фарфоровой собакой". Почему танцовщики обожают его балеты?

К.Б.: Потому что Форсайт тесно контактировал с танцовщиками в процессе постановки. Он спрашивал, что им нравится делать. Он льстил им. Он совершенсвовал их незначительные находки и заставлял выкладываться на репетициях. И затем он провозглашал: "О'кей, я возьму то-то и то-то!". И танцовщики были счастливы — потому что танцовщики делают то, что они прочувствовали и что выигрышней.

В.В.: Это особый прием в разработке хореографии. И Ролан Пети в какой-то мере прибегал к нему.

К.Б.: И Лифарь, конечно же, поступал так же.

В.В.: До некоторой степени это скорее европейская традиция — каким-то образом сочетать общение и сотрудничество.

К.Б.: Первым балетным мэтром, работавшим по бу- мажке, на моей памяти был Харольд Ландер, когда он пришел в балетную труппу Оперы. Всякий тогда еще встречался в процессе работы с танцем "во плоти". А вот разучивая "Этюды" — добротный балет — вам приходилось стоять, а ему — глядеть в записи. Он тыкал пальцем в вас и говорил: "Делайте pas de bourrée". Вы делали."Минуточку!" — слышалось от него. "Не делайте этого!" — и он смотрел в записи. "Нет, это не то. Делайте пируэт". Временами это было трудно — ведь с Лифарем мы работали иначе.

В.В.: С ним — эмоционально и захватывающе. И с Баланчиным тоже: как с Лифарем.

К.Б.: Каждый раз, когда я приезжала в Штаты, я отправлялась к Баланчину и посещала классы. Когда бы он ни приезжал в Париж, он заглядывал в школу — мы все еще были в Опере. Когда он увидел Сильвию Гильем в выпускном классе, накануне ангажемента в труппу, он заявил: "Клод, если что-то случится с этой девочкой, присылай ее ко мне."

У меня была возможность учиться и работать в очень благодатный период. В свое время я работала с Лифарем, Баланчиным, Мясиным, Ландером, Жоржем Скибиным, Джоном Тарасом. Мишель Декомье делал даже действительно современные вещи. Были и схватки, конечно. Каждая личность была самобытной. Шло обогащение, насыщение необыкновенным. Сегодня можно насчитать один или два больших таланта, а в ту эпоху — их было много.

В.В.: Клод застала конец неких великих царствований. Из-за того, что Вы, Клод, ушли в школу, и уже не важно было, кто занимается труппой или Оперой, - сохранилось ли у Вас чувство преемственности или нет?

К.Б.: Да, школа всегда со мной. Хороший вопрос вы задали. Ведь я очень хорошо знаю Оперу — людей, администрацию, все. Так что единственное, что мне хотелось бы, так это обратиться к молодым педагогам и молодым танцовщикам — и я говорила очень серьезно с Сильвией Гильем и Патриком Дюпоном ...

Б.Р.: ... который сменил Нуреева на посту художественного руководителя балетной труппы Оперы .

К.Б.: Я им сказала: “Если что-то случится со мной — если я умру или покину Оперу — вы восприемники. Вы все знаете — и должны потрудиться. Не забывайте об этом. Это мой завет. Более того — если вы не сделаете этого — заслужите мое порицание с небес” /.../

Когда я возглавила школу в 1972 году, учащиеся занимались ежедневно танцем по полтора часа, — на моей памяти не так было в годы моего детства. Некая система обучения — я называю ее “комплектом” ("серией") — разрушилась, и интересы школы весьма сузились. Французы полагают, что их традиция исключительная, вбирает в себя вообще все — и таким образом оказываются крохотной группой без всякого интереса к продвижению вперед. Мне бы хотелось узнать, было ли нечто подобное где-нибудь в мире — или это присуще только французской — закрытой, изолированной школе.

В течение двух-трех лет я объездила буквально весь мир, чтобы посетить крупнейшие школы в Германии, Англии, России, Америке. Мне все показывали — и я поняла, что обучение везде было значительно более “открытым”. В школе Американского балета, я думаю, тоже есть традиция, но не с таких давних пор, как во Франции.

Я встречалась с танцем во всем мире и знаю, что танец универсален. Мне бы хотелось изменить французский склад мышления полностью, и я верю — это произойдет. В преобразовании “комплектов” ("серий") я сохраняла добрые традиции Оперы и школы, прибегая к помощи старейших танцовщиков и старейших педагогов. Я снова придала школьной программе хорошую форму, — чтобы это отвечало тому, что делается сегодня везде в мире. Каждый педагог думает, что владеет полным знанием, что он с этим знанием родился.

Сначала все это было очень сложно для меня — ведь я была значительно моложе, чем некоторые из преподавателей. Но я могла просить совета у старших - а как работать одной? Мне было необходимо сообщество, общение. И я учредила “производственные совещания” — регулярно, каждый месяц, где каждый мог обсуждать старые методы и их эволюцию. Для каждого педагога величайшей трудностью было быть услышанным, когда все собирались вместе! Все танцовщики Оперы работали и с Бежаром, и с Полом Тэйлором, и с Кэнингемом, и с Баланчиным, и с Роланом Пети. Так что стиль труппы должен быть по сути универсальным, а не чисто французским. Проблема заключалась в том, чтобы сохранить существенную французскую основу, а не “открыть школу нараспашку”. Таков ход моих мыслей. И я могу не понять иного. Вот в чем дело.

Б.Р.: Но мы не совсем поняли, что Вы подразумеваете под “комплектом” ("серией")?

(Продолжение следует)

Перевод Е.А.Пеньковой и А.А.Соколова-Каминского



Б.Р.: ... который сменил Нуреева на посту художественного руководителя балетной труппы Оперы.

К.Б.: Я им сказала: "Если что-то случится со мной — если я умру или покину Оперу — вы восприемники. Вы все знаете — и должны потрудиться. Не забывайте об этом. Это мой завет. Более того — если вы не сделаете этого — заслужите мое порицание с небес" /.../

Когда я возглавила школу в 1972 году, учащиеся занимались ежедневно танцем по полторы часа — на моей памяти не так было в годы моего детства. Некая система обучения — я называю ее "комплексом" ("серией") — разрушилась, и интересы школы сильно сузились. Французы полагают, что их традиция исключительная, лучшая в мире, и оттого вот — и таким образом оказываются крохотной группой без всякого интереса к продвижению вперед. Мне бы хотелось узнать, было ли нечто подобное где-нибудь в мире — или это присуще только французской — закрытой, изолированной школе.

В течение двух-трех лет я объездила буквально весь мир, чтобы посетить крупнейшие школы в Германии, Англии, России, Америке. Мне все показывали — и я поняла, что обучение везде было значительно более "открытым". В школе Американского балета, я думаю, тоже есть традиция, но не с таких давних пор, как во Франции.

Я встречалась с танцорами всего мира и знаю, что танец универсален. Мне бы хотелось изменить французский образ мышления полностью, и я верю — это произойдет. В преобразовании "комплексов" ("серий") я сохраняла добрые традиции Оперы и школы, прибегая к помощи старейших танцовщиков и старейших педагогов. Я снова придала школьной программе хорошую форму, — чтобы это отвечало тому, что делается сегодня везде в мире. Каждый педагог думает, что владеет полным знанием, что он с этим знанием родился.

Сначала все это было очень сложно для меня — ведь я была значительно моложе, чем некоторые из преподавателей. Не я могла просить совета у старших - а как работать одной? Мне было необходимо сообщество, общение. И я учредила "производственные совещания" — регулярно, каждый месяц, где каждый мог обсуждать старые методы и их эволюцию. Для каждого педагога величайшей трудностью было быть услышанным, когда все собирались вместе! Все танцовщики Оперы работали и с Бежаром, и с Полом Тэйлором, и с Каннингемом, и с Баланчиным, и с Роланом Пети. Так что стиль труппы должен быть по сути универсальным, а не чисто французским. Проблема заключалась в том, чтобы сохранить существенную французскую основу, а не "открыть школу нараспашку". Таков ход моих мыслей. И я могу ее понять иного. Вот в чем дело.

Б.Р.: Но мы не совсем поняли, что Вы подразумеваете под "комплексом" ("серией")?

(Продолжение следует)

Перевод Е.А.Пемзовой и А.А.Соколова-Каминского

ПРОШЛОЕ И ЕГО УРОКИ

ДЖ.БАЛАНЧИН

ХРОНОЛОГИЯ ОСНОВНЫХ СОБЫТИЙ В ИСТОРИИ БАЛЕТА

Был ли Баланчин историком, философом, поэтом, мудрецом? Вы очень поспешите, если станете категорически отрицать такую возможность. Публикуемый ниже фрагмент из книги Баланчина свидетельствует о том, что интересы великого хореографа только постановочной деятельностью не ограничивались. Оставим в стороне вопрос о мере участия Баланчина в создании этого труда, важнее другое — история не была ему безразлична. Ценность данной публикации не в точности дат — их можно проверить по другим, более компетентным источникам, хотя бы по трудам В.М.Красовской, посвященным истории западноевропейского и русского балетных театров. А здесь интереснее, пожалуй, сам отбор приводимых фактов и событий и, разумеется, их характеристики.

В следующих выпусках опыт составления хронологических таблиц, весьма полезных, на наш взгляд, для воспитания чувства истории, — обязательно будет продолжен.

От редакции

Начинаем публикацию (впервые на русском языке) "Хронологии важнейших событий в истории балета", приведенной Дж.Баланчиным в его книге "Complete Stories of the Great Ballet" (N.Y.,1954).

Балет — искусство, не имеющее национальности, у него есть лишь "семейная" история. Новые балеты, которые мы видим сегодня на сцене, это конец длинной, тянущейся из прошлого линии. В современных танцовщиках воплощена живая история балета, а традиционная теория основных pas является фундаментом его нынешней практики. Никто не может научиться танцевать без учителя, но ведь учитель этот был когда-то учеником другого мастера. В XVIII веке француз Новерр и итальянец Галеотти учили датчанина Антуана Бурнонвиля, а его сын Август был учителем шведа Иогансона — учителя русских Павловой и Фокина.

Танцовщики, педагоги и хореографы, известные нам сегодня, таким образом, — ветви большого интернационального "семейного" дерева, — живые воплощения традиций прошлого. История балета — это летопись педагогов и учеников: что передал учитель, чему научился ученик, что он пронес дальше и развил, от чего отказался, что изменил. Постепенно развертывая эту историю, мы увидим, как разные мастера в разных странах то двигаются вперед, то словно бы колеблются, а в результате их достижения рождают хореографическое искусство, которое мы имеем сегодня.

1469 — Лоренцо Медичи, знаменитый покровитель искусств, наследует власть во Флоренции. Его бракосочетание с Клариче Орсини ознаменовалось пышными процессиями, турниром и аллегорическим маскарадом, над созданием которых работали лучшие художники, поэты и скульпторы того времени, обратившиеся к образам так чтимой ими античности.

1475 — Грандиозное празднество, прошедшее во Флоренции во времена Джулиано Медичи, сцены, костюмы и танцы заставляли вспомнить "Рождение Венеры","Марса и Венеру", "Primavera" С.Боттичелли.

1500 — В Италии и южной Франции начинает развиваться популярная придворная танцевальная форма "ballo" — светские танцы, исполнявшиеся в зале или на открытом воздухе. "Ballo" свободнее, оживленнее, чем другая, тоже в то время популярная придворная разновидность танца, — "basse danse". Рожденный в Италии, "basse danse" — это строго регламентированный дворцовый танец, прародитель менуэта. "Ballette" — уменьшительное от "ballo". Именно от этого слова мы и производим слово "балет".

1512 — В Англии, при дворе Генриха VIII впервые возникает так называемая "маска" ("The masque"), напоминавшая великолепные итальянские маскарады. Более аристократическая, чем театральные представления, она включала в себя песни, монологи, вступительный танец, общий танец и финал в виде речитатива и хора.

1523 — В Англии выходит книга Роберта Копленда "Манера танцевать Basse Danse, как это принято во Франции".

1533 — Во Францию прибывает Екатерина Медичи. На ее свадьбе с Генрихом Орлеанским (будущим королем Генрихом II) впервые в этой стране выступают итальянские комедианты.

1555 — Во Францию иммигрировал итальянский скрипач Бальдазарини де Бельджозо (Бальтазар де Божуайе) и вскоре стал придворным музыкантом. Именно он позднее создаст первый "балет" на основе итальянских и французских танцевальных элементов.

1559 — 24 апреля, в честь женитьбы старшего сына Екатерины Медичи Франциска и Марии, королевы Шотландской, состоялся придворный праздник и бал. Зрелище с "масками и пантомимами" положило начало "ballet de cour" - роскошным придворным развлечениям, состоящим из вокальной и инструментальной музыки, словесных диалогов, пантомимы, танцев и разного рода сценических эффектов. Все танцующие были в масках. Придворные дамы принимали участие в представлениях, однако главные роли исполнялись исключительно мужчинами.

1570 — Жан Антуан де Баиф, французский поэт, и Иоахим Тибо де Курвилль, музыкант, основали в Париже Академию Святой Цецилии, чтобы следить за тем, насколько сливаются воедино поэзия, музыка и пластика в представлении, как это было во времена античности. Танец должен быть в согласии с музыкой и пением.

1571 — Труппа итальянских комедиантов популяризирует в Париже "commedia dell'arte" (Коломбина, Арлекин и пр.), традиционные итальянские фарсы.

1575 — "Меркурий", статуя Джиованни да Болонья - впоследствие даст толчок к возникновению *attitude*, основной позы классического танца. "Как-то раз, исполняя партию Меркурия и поворачиваясь в пируэте, я принял позу статуи и Болонья," — писал Карло Блазис в 1830г.

1580 — 15 октября начинается история балета в тех его формах, какие мы знаем сегодня. В тот день Божуайе представил "Ballet Comique de la Reine" при дворе Екатерины Медичи по случаю свадьбы Маргариты Лорренской, сестры королевы, и герцога де Жуайеза, где французские и итальянские танцевальные формы были приведены в согласие с музыкой и сценическими действием и стали художественно целостным зрелищем. Оно было названо "балетом" потому, что представляло собой "геометрическую организацию некоторого количества людей, танцующих вместе под разнообразную музыку, исполняемую на многих инструментах", оно "комично", ибо "завершается очаровательным, спокойным и счастливым финалом, а также потому, что почти все его персонажи — боги и богини". Музыкально-драматический синтез итальянской оперы и французского "ballet de cour", созданный Божуайе, заложил основу французского балета, которой суждено было служить моделью Европе на протяжении двух веков.

1588 — Жан Табуро, священник из Лангре, под псевдонимом Туано Арбо публикует "Orchesographie (писание о танце), трактат в форме диалога, где с помощью различных изображенных там персон можно легко ознакомиться и затем практиковать благородное упражнение танца" — иллюстрации и указания,как нужно правильно исполнять танцы того времени (павану, гальярду, гавот и

т.д.), а также описание пяти "абсолютных" позиций классического танца. Труд Арбо давал потенциальную техническую базу для обучения танцу и обеспечил Франции первенство на начальном этапе развития балета.

1597 — "Ясное и легкое введение в практическую музыку" Томаса Морли определяет типы танцевальной музыки, называя, например, павану "видом степенной музыки, предписываемой для серьезных танцев", а гальярда, аллеманда, сарабанда, полонез, менуэт, жига, гавот и др., как танцевальные мелодии, первоначально родились у народов Италии, Испании, Франции, Германии и Польши в XVI веке или даже раньше. Эти бытовые или придворные танцы вскоре положили начало новой форме инструментальной музыки — сюите, создавая которую композиторы стилизовали танцевальные мелодии и располагали их по принципу контраста.

1605 — Бен Джонсон, английский поэт и драматург, и Иниго Джонс, архитектор, совместно создают "Маску двенадцатой ночи" и добиваются поразительного сценического и драматического эффекта.

1607 — 24 февраля в Academia degl Onvaghiti впервые представлена опера Клаудио Монтеверди "Орфей", где находят дальнейшее развитие принципы "ballet comique". Первая опера, оснащенная большим оркестром.

1608 — Джонсон и Джонс ставят первую "антимаску" "В погоне за купидоном". Здесь героические персонажи окружены игривыми танцорами, чтобы развлечь публику "античными масками" и "смехотворными жестами".

1625 — Балет во Франции низведен до дивертисментов, перемежающихся декламацией и пением.

1632 — 29 ноября в Италии родился Жан Батист Люлли (Джиованни Баттиста Люлли) — музыкант и танцовщик.

1637 — Первое представление "маски" Джона Мильтона "Comus".

1641 — Представлен балет кардинала де Ришелье "Процветание французского оружия".

1645 — Кардинал Мазарини, преемник де Ришелье на посту премьер-министра Франции, знакомит Париж с итальянской "grand opera". Франция заимствует итальянскую сценическую машинерию ради зрелищности балетных эпизодов. Людовик XIV впервые танцует публично в семилетнем возрасте.

1653 — Людовик XIV выступает в партии Le Roi Soleil (Короля-Солнце) в "Ballet de la Nuit", частично переписанном Люлли.

1658 — "Трагедия и балет — вот две разновидности искусства, которые показывают самые замечательные вещи в мире", — пишет аббат Мишель де Пюр в своей книге "Idée des Spectacles".

1662 — В одном из апартаментов Лувра Людовик XIV основал Академию танца: "... хотя искусство танца всегда признавалось самым благородным и самым важным для развития тела, нужно дать ему первичные и естественные основы для всех видов упражнений и среди прочих - упражнений для рук, а поскольку... многие невежды пытаются искажать танец и портить его.., мы полагаем уместным создать в нашем славном городе Париже Королевскую Академию танца". 22 июня 1669 г. Людовик жалует королевские патенты на создание театра и учебного заведения, в котором должны идти опера и драма с музыкой, — Академии музыки и танца, которая известна сегодня под именем Парижской оперы. Название изменялось , менялись и помещения, однако L'Academie de Musique et de Danse — Theatre de L'Opera имеют почти трехсотлетнюю общую историю преподавательского и исполнительского мастерства.

1664 — 29 января спектаклем "Брак поневоле" Жан Батист Люлли начинает сотрудничать с Жаном-Батистом Мольером. Итальянская commedia dell'arte соединяется с традициями французских придворных балетов в балетах- комедиях. Людовик XIV, Люлли и Пьер Бошан, первый великий французский танцовщик, участвуют в этом спектакле.

1670 — Премьера "Блистательных любовников" — комедии- балета Мольера и Люлли, в которой, по свидетельству современника, исполнители "танцами, жестами и движениями отчетливо выражали все". 23 октября впервые представлен "Мещанин во дворянстве", последнее общее детище Мольера и Люлли, включавшее в себя увертюру, 10 музыкальных номеров, вокальный дуэт для сопрано и контральта, балет в первом акте (Ballet des Nations) и финал для солиста и хора. На премьере танцует сам Люлли. Вот выдержка из пьесы: "Все бедствия людские, все гибельные перевороты в судьбах рода человеческого, все ошибки дипломатов, все промахи великих полководцев — все это происходит именно от неумения танцевать. Если кто-нибудь дурно поступит в отношении или родных, или как правитель в государстве, или полководец, разве не говорят всегда в подобных случаях: такой-то сделал неверное *pas*?!!" (перевод В.П.Острогорского. — Ред.)

1671 — 17 января состоялась премьера "Психеи" — трагедийного балета Мольера, Пьера Корнеля, Люлли и драматурга Филиппа Кино. 19 марта открывается Парижская Академия музыки и танца. Показана пастораль

"Помона" на музыку Камберга с танцами Бошана и текстом аббата Перре, директора Академии.

1672 — Пост директора Академии занимает Люлли, а Бошан торжественно введен в должность директора Танцевальной школы. Благодаря Люлли придворный танец начинает приспосабливаться к сцене — более широкие, открытые движения идут на смену мелким и ограниченным движениям, характерным для бальной залы. Луи Пекур, ученик Бошана, дебютирует в Академии и вскоре становится первым танцовщиком, исполнителем главных партий в балетах Люлли и Бошана. Он был "красив и хорошо сложен", танцевал "со всевозможным благородством", всегда появлялся на сцене "с грацией и энергией" и был "так учтив в беседе, что величайшие вельможи находили удовольствие в его компании".

1681 — 21 января в St.Germaine en Laye показан балет Люлли "Триумф любви", где впервые в качестве профессиональных танцовщиц выступали женщины. Придворные дамы танцевали в первом ряду. Позже, когда балет исполнялся в L'Academie Royale,там дебютировала мадемуазель Лафонтен, первая прима балерина в истории балета.

1682 — Опубликована первая история балета — "Балеты древние и современные" Клода Франсуа Менестрьера.

1684 — В Бостоне опубликована книга Инкриза Леатера "Стрела против нечестивых и беспорядочных танцев, вынутая из колчана Священного Писания".

1687 — 22 марта умирает Жан-Батист Люлли. За 15 лет руководства Академией он создал 20 больших опер. Его "оперы-балеты" — эта новый жанр, где музыка, танец и сценическое действие имели равное значение, тогда как итальянские "grand opera" того времени включали балеты лишь в виде дивертисментов. Люлли оставил после себя французский музыкальный театр столь высокого уровня, что Париж был признан театральной столицей мира, а его Академия — универсальной моделью исполнения и преподавания.

1687 — Бошан оставляет пост балетмейстера, его заменяет Луи Пекур.

1689 — В "Оперной и танцевальной академии" Джозиаса Прийста в Челси (Англия) исполняется опера Генри Перселла "Дидона и Эней".

1697 — Рождение Луи Дюпре, "великого Дюпре", выдающегося французского танцовщика. Новерр так писал о нем: "... редкая гармония движения завоевала знаменитому Дюпре славный титул "Бога танца", и на самом

деле этот великолепный танцовщик казался скорее божеством, чем человеком: мягкая слитность его движений, безупречная координация и контроль каждого мускула способствовали идеальному исполнению".

1700 — Пьер Бошан определяет пять основных позиций классического танца. Бошан-танцовщик — как бы модель исполнительской техники будущего, он виртуозно проделывал пируэты и туры *en l'air*.

1701 — "Хореография, или Искусство записи танца" опубликована в Париже. Эта первая попытка фиксации танцев отредактирована Раулем Ажером Фейе, приписывается же книга Луи Пекуру.

1705 — Франсуаза Прево сменяет мадемуазель Лафонтен в качестве первой танцовщицы Академии. Рамо писал, что Прево "собрала вместе все правила, которые мы в состоянии освоить в нашем искусстве, и выполняет их с такой грацией, точностью и темпераментом, что ее можно считать чудом".

1707 — Родилась Мари Салле. Племяннице знаменитого арлекина Франциска Муайена и дочери акробата суждено будет озарить свой танец драматическими жестом и мимикой и стать великой танцовщицей XVIII века.

1708 — В замке герцогини дю Мэн два выдающихся танцовщика Академии — Франсуаза Прево и Жан Балон исполнили сцену из четвертого акта трагедии П.Корнеля "Гораций" как пантомиму. Сцену играли молча "через жесты и телодвижения, среди которых не было ни одного сколько-нибудь определенного танцевального *pas*" — самое раннее введение пантомимы в искусство балета.

1710 — 15 апреля родилась Мари-Анн Кюпис де Камарго, замечательная французская танцовщица испанского происхождения. Она станет главной соперницей Салле.

1712 — Выходит в свет "Руководство" Джона Рича — пособие для выработки беглости танца, основание на пяти основных позициях, предложенных Арбо (1588) и определенных Бошаном (около 1700), — положило начало методикам систематического обучения правильному исполнению классического танца.

1714 — Родился Кристофор Виллибальд Глюк, немецкий композитор, основоположник современной оперы.

1717 — 2 марта Джон Уивер, английский танцовщик и балетмейстер, в театре "Дрюри Лейн" в Лондоне показал "новую драматическую пантомиму, наследующую античным пантомимам" : "Любовь Марса и Венеры". Этот сюжетный балет- пантомима — первый известный нам действенный балет. Колей Сиббер: "История о Марсе и Венере была представлена в связной череде танцев в характерах, в которых страсти так удачно выражены и вся история поведана столь умно и исключительно через молчаливое повествование жестов, что даже ученые зрители согласились: получилось приятное и вместе с тем разумное увеселение".

1721 — "Лекции об анатомических и механических аспектах танца" Джона Уивера вышли в свет. Здесь впервые раскрывались анатомические основы для правильного обучения танцу. "Танец, — писал автор, — это элегантные и последовательные движения, гармонично составленные из прелестных аттитюдов и контрастных грациозных положений корпуса и его частей".

1725 — Опубликован "Мастер танца" ("Танцмейстер") Пьера Рамо, представлявший собой "путеводитель" по танцам своего времени и детальный "инструктаж" по пяти основным позициям. "Танец добавляет грацию к тем талантам, которыми наградила нас природа, упорядочивая движения тела и включая их в правильные позиции. И если мы окончательно не сумели избавиться от дефектов, с коими рождены, танец ослабляет или вовсе скрывает их. Однако этого примера достаточно, чтобы объяснить выгоды танца и вызвать желание хорошо ему обучиться". Мари Салле выступает в театре "Линкольнс Инн Филдс" Джона Рича в Лондоне в балетах-пантомимах. Именно в Англии, а не в условных застывших формах балета Парижской Opera, Салле могла свободно использовать язык жестов, который так ее интересовал. Однако она была столь популярна, что Opera постоянно просила ее вернуться. Когда же она вернулась, Opera вынуждена была ставить для Салле действенные балеты, в которых она с большой экспрессией играла и танцевала. Так популярность и ум соединились, чтобы предоставить Европе новый вид балета.

1726 — 5 мая Мари Камарго дебютирует в Opera. Первый французский танцмейстер приглашен к датскому королевскому двору.

1727 — 29 апреля родился Жан-Жорж Новерр.

1729 — В апреле во Флоренции родился Гаэтан Вестрис. Он станет первым классическим танцовщиком Европы своего времени, хореографом, учителем мимики и танца, сам же он будет обучаться у Луи Дюпре.

ок.1730 — Danse haute ("высокий") начинает "наступать" на danse terre a terre. Придворные спектакли исполнялись в комнатах, где публика

обступала чуть приподнятые площадки, на которых танцевали. В театре же сцена существенно поднята, и сидящая публика смотрит на происходящее снизу. Балеты Люлли, хоть и делали уступки театру, все-таки оставались "горизонтальными", будто сцена - это бальная зала, и зрители смотрят на танцы сверху. Рамо тяготел к "вертикальному" танцу, с прыжками, подскоками. В горячей дискуссии, разгоревшейся между сторонниками Люлли и Рамо, последних поддерживала популярность Мари Камарго, которая как раз в это время укоротила традиционное балетное платье, чтобы публика могла видеть entrechat и другие великолепные "высотные" pas. Именно Камарго приписывают поворот на 90 градусов и *entrechat-quatre*.

1734 — Мари Салле ставит в Лондоне балет-пантомиму "Пигмалион". Она осмелилась появиться здесь без "pannier" (традиционного элемента условного балетного костюма) и с распущенными волосами, у нее в волосах не было ни единого украшения. Кроме корсета и нижней юбки, на ней было только простое муслиновое платье, драпировавшее фигуру на античный манер.

1735 — Открытие Императорской Академии танца в Санкт-Петербурге в России, ибо императрица Анна Иоанновна распорядилась, чтобы все кадеты обучались танцам, дабы впоследствие заменить иностранных артистов в придворных представлениях. Француз Ланде назначается директором, а итальянец Франческо Арайя приглашен преподавать кадетам итальянские танцы.* 23 августа в Opera представлена опера-балет Ж.-Ф.Рамо "Галантная Индия" с участием Дюпре, Камарго и Салле.

ок.1737 — Произведения Жана Филиппа Рамо начинают вытеснять произведения Люлли со сцены Академии. В это же время труппа выросла с тридцати семи человек до ста сорока девяти.

1738 — Основана Санкт-Петербургская Императорская театральная академия (ныне Ленинградская хореографическая академия)

(Продолжение следует)

Перевод Л.А.Конновой под редакцией А.В.Лисицына

* Здесь, к сожалению, вкрались ошибки . Во-первых, никакой "Императорской Академии танца" в России в ту пору, конечно же, не существовало, а французский танцовщик и хореограф Жан Батист Ланде обучал тогда бальным танцам кадетов в Сухопутном Шляхетном корпусе. Во-вторых, Франческо Арайя был вовсе не танцмейстером, а итальянским композитором, работавшим при дворе Анны Иоанновны. Он — автор первой оперы, созданной на невских берегах. Это — "Сила любви и ненависти" (1736). Примеч. ред.

М.А.ИЛЬИЧЕВА

АДРЕСА САНКТ—ПЕТЕРБУРГСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ

Первая "Танцовальная Ея Величества школа" размещалась в том же здании, что и театральный зал — в старом Зимнем дворце. Стройный фасад его смотрел на Неву, задняя сторона выходила на Миллионную улицу, а правый флигель омывала Зимняя канавка. Здесь жили придворные певчие, музыканты, артисты. Школа расположилась "в двух комнатах верхних покоев с двумя печами и одним очагом". За девочками присматривала вдова дворцового конюха, за мальчиками наблюдал, видимо, сам Ланде, здесь же получивший квартиру. Школа содержалась за счет казны, откуда поступали весьма скромные средства.

Театральное дело расширялось. Возникла необходимость в специалистах самых разных театральных профессий. В 1779 году танцевальная школа была реорганизована в "особое заведение", где объединялись балетная, музыкальная, драматическая и живописная школы. Для нововведения старое здание было тесным, и школу поместили в бывших казармах Преображенского полка на Миллионной улице. Там существовала и маленькая сцена, где устраивались концерты, ставились драмы и балеты.

В начале 1785 года "для отвращения неудобств от великой тесноты в здешнем корпусе, в школе мальчиков и девочек театральных", у надворного советника Зайдлера был нанят дом в первом квартале Литейной части под N 17, близ Пантелеймоновской улицы. В 1789 году школа переезжала дважды: снача а в дом Кезе, затем помещение сдал придворный камердинер Медведев. С 1795 года училище располагалось в доме коллежского асессора Волкова. Адреса эти не сохранились. Видимо, часто сменявшиеся пристанища не обеспечивали достаточных условий.

XIX век школа встретила в доме на углу Невского проспекта и Садовой улицы, против Публичной библиотеки. "Новый корпус", как назывался этот недавно купленный дом, оказался совсем ветхим: "От занятий, производимых танцмейстером Дидло, может все рушиться и причинить немалую погибель, потому как все перекрытия в корпусе за сыростью изрядно повреждены", — писалось в донесении конторе Дирекции императорских театров.

Благодаря хлопотам Дидло в 1805 году школу перевели в новое здание на Екатерининском канале близ Большого или Каменного театра. Дом N 93

недалеко от пешеходного Львиного мостика выходил окнами на канал и Офицерскую улицу. Несколько позже был достроен школьный театр.

В 1836 году в Петербурге закончилось строительство удивительной улицы. Согласно проекту архитектора Карла Росси она протянулась от Александринского театра к Чернышеву мосту. По ходатайству директора императорских театров Гедеонова, левая сторона улицы была передана театральной дирекции. Аркады, в укрытии которых первоначально предполагалось разместить кофейные и магазины, были заделаны. Образовавшиеся помещения стали гардеробными, костюмерными и другими служебными помещениями. На верхнем этаже жили и учились воспитанники, в бельэтаже — воспитанницы, для сокрытия коих от посторонних глаз стекла в окнах были закрашены. За роскошным фасадом, во дворе построили скромные флигели, где жили чиновники и артисты. Теперь школа получила светлые, просторные залы для занятий хореографией. Так, почти через сто лет со дня основания, танцевальная школа обрела, наконец, постоянное пристанище.

Т.И.ШМЫРОВА

МОЙ УЧИТЕЛЬ ЛЕОНИД ЛЕОНТЬЕВ

У нас в старших классах тоже существовал предмет "Актерское мастерство", или "Пантомима". Преподавал нам замечательный актер Леонид Сергеевич Леонтьев. Но уроки были крайне редки и систематических занятий по существу не было. В основном Леонтьев показывал нам серию условных жестов, от которых балет тогда уже отходил, и затем заставлял нас эти жесты повторять. Правда, в год моего выпуска Леонтьев стал ставить пантомимные сценки и танцы, но это все-таки не получало должного развития. Мои "университеты" в области актерского мастерства начались в Театре имени С.М.Кирова, куда я была принята в 1930 году после окончания училища. Широкий репертуар, сильные актеры разных индивидуальностей, великолепные спектакли, талантливые хореографы сформировали наше поколение. А Леонид Сергеевич следил за нами, проходил ряд партий, советовал, подсказывал. Я не могу забыть его помощи мне в подготовке таких партий как Жена хана в балете А.Горского "Конек-Горбунок", Береника в балете М.Фокина "Египетские ночи". У меня всегда была тяга к драматическому искусству. На уроках "Выразительного чтения" — а были,представьте, и такие — я с упоением декламировала стихотворения в прозе И.С.Тургенева "Лазурное царство", "Стой", "Нимфы", "Как хороши, как свежи были розы" и "Песню о соколе" М.Горького, а потом с удовольствием выступала с ними на школьных вечерах. В мой "репертуар" входили также фрагменты из "Горе от ума" (сцена Софьи и Лизы) и мольеровского "Тартюфа" (сцена

Марианны и Дорины). Скромность, застенчивость и мечтательность не мешали мне с азартом играть субреток — Лизу и Дорину.

Позволю себе высказать "крамольные мысли". Учась в хореографическом училище, я поражалась, почему у такого прекрасного и разностороннего актера, каким был Леонтьев на сцене, — уроки актерского мастерства оказывались скучными и малоинтересными. И только начав преподавать сама, поняла — то были поиски, пробы и ошибки. Шел эксперимент по созданию нового курса — а здесь даже талантливому человеку успех не гарантирован, тем более — на первых порах.

Леонид Сергеевич, по-видимому, и сам чувствовал уязвимость занятий — стал ставить отдельные этюды и номера, такие, как "Итальянский бродяжка", "Этюд Шопена" и другие. А это уже был новый путь — несомненно интересней, чем "долбежка" сверх-условных жестов, да еще вырванных из сценического контекста, действия, общения с партнерами. Что же все-таки нас так привлекало в актере Леониде Леонтьеве? Дети особенно остро чувствовали магию его артистического воздействия на публику, да и на нас самих прежде всего. Незабываем его Гренгуар в "Эсмеральде" — беспечный малый с добрым и отзывчивым сердцем. К его дуэту с Эсмеральдой (2-й акт) нельзя было остаться безучастным. Игра Леонтьева захватывала, поражала естественностью и - правдой. Как он смотрел на Эсмеральду! Как желал, старался отвлечь от явной измены Феба! Может быть, именно тогда я начала понимать, что на сцене очень важно не только смотреть, но и видеть, не только слушать, но и слышать происходящее вокруг. Да, да, именно — "слышать": слышать в движении, жесте, пластике, действенном танце. Леонтьев на деле убеждал в том, что глаза — "зеркало души": так много эти выразительные глаза открывали, делали видимым каждое движение души.

А его Иванушка-дурачок в балете А.Горского "Конек- Горбунок"? Мы, воспитанницы, участвовали в сцене, происходившей во дворце Хана, и с наслаждением наблюдали за импровизациями Леонтьева. В них было все: неистощимый юмор, искрометная фантазия, мгновенная и острая реакция. Позднее я встретилась со своим бывшим учителем в этом балете как коллега, и он помогал мне в работе над партией Жены Хана. Я с огромным удовольствием вспоминаю его репетиции- уроки. Он требовал от меня прежде всего образности, добивался, чтобы мой танец был выразительным во всех деталях.

Внешность Леонида Сергеевича была неэффектна: некрасивый, невысокого роста, с крупной головой, он умел преобразиться на сцене с помощью грима и, главное, поведения и пластики, специально разработанных для каждой роли. Вспоминаю одну из лучших его ролей — Петрушку в фокинском балете. В двадцатые годы, когда спектакль появился на нашей сцене, Леонтьев уже был немолод. Но молодо, задорно и ярко было его сценическое поведение. Я как сейчас вижу его неугомонного героя ярмарочных представлений, его зажигательный пляс, пируэты, револьтады, прыжки. Я вижу этого маленького кукольного героя с душой живого человека, жалею его, сочувствую его страданиям, заключению в "темницу жизни", одиночеству, тоске по любви. Он был подлинно русским, этот Петрушка. Здесь было все — приметы времени, историческая конкретность, национальный колорит.

В "Красном маке" Р.Глиэра (1927) Леонтьев был сопостановщиком — с Ф.Лопуховым и В.Пономаревым — и исполнителем роли Ли Шан Фу, хозяина заведения, где выступает главная героиня балета — Тао Хоа, китайская танцовщица. Эта партия явилась подлинным шедевром Леонтьева. Он был неузнаваем: мастерский грим, льстиво-угодливая маска, скрывающая подлинные, как можно было догадаться, злые чувства, походка вкрадчивая, мелкими движениями. Голова склонена набок, лицемерен оскал зубов: смиренная улыбка может быть сметена звериной яростью. Выразительны кисти рук — они о многом говорили, в каждой роли были выразительны по-своему. Это великое "чуть-чуть" — то, что отличает подлинное искусство... Им Леонтьев владел в полной мере.

В ту пору, когда я пришла в театр, Ф.Лопухов ставил "индустриальный" балет Д.Шостаковича "Болт". Не буду говорить о всей постановке и ее печальной участи. Но на всю жизнь врезался в память образ Леньки Гульбы, предводителя "пьяной рвани". Дикий размах, отвратительная, страшная разрушительная сила — все это выражалось в пластике, в активности внутреннего посыла. Думаю, что такие работы Леонтьева, как Ли Шан Фу, Ленька Гульба и ряд других оказали огромное воздействие на исполнительское мастерство молодого поколения.

Леонид Сергеевич Леонтьев своим творчеством подтверждал великую истину: нет "маленьких ролей", а есть "маленькие актеры". Любое появление Леонтьева на сцене — даже в эпизоде — превращалось в праздник подлинного искусства. Продумано было все: и грим, и детали костюма, и походка. Каждый жест — выверен, точен, доходчив. А в итоге — тончайшая психологическая разработка всего сценического поведения, всей роли.

Увы, в последние годы все острее замечаешь — как сейчас недостает этой высочайшей, достигнутой когда-то, культуры эпизодических ролей! И — вообще сценической культуры.

К.В.ШАТИЛОВ

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

... В то самое, роковое утро 22 июня 1941 года в Кировском театре шел выпускной спектакль училища. Как обычно, в нем были заняты и ученики

средних классов, я в том числе. За кулисами, конечно же, царило радостное, праздничное оживление.

Вдруг праздник оборвался. Прозвучало грозное слово — "война".

После первого отделения многие зрители покинули театр. Оставшимся, так же как и нам, исполнителям, второе отделение стоило немалых сил...

Началась совсем другая жизнь. Старшие ученики уходили в народное ополчение. В училище организовали круглосуточное дежурство.

19 августа вместе с коллективом Кировского театра ученики 7, 8 и 9 классов и некоторые педагоги эвакуировались в город Молотов (нынешнюю Пермь). Как потом выяснилось, наш эшелон оказался одним из последних, которые сумели выйти из Ленинграда. Немцы сжимали кольцо блокады.

Театр, естественно, обосновался в Молотове, а учащихся отправили в село Платошино, что километрах в шестидесяти от города. Кое-как там нас расселили. Мальчикам, к примеру, отдали местный двухэтажный клуб. Мне досталась койка, стоявшая прямо на сцене. Так мы несколько недель и жили. Занятий никаких не было.

В начале осени нас перевезли в другое село — Полазну, где тоже размещались ученики. Таким образом все собрались вместе, и появилась возможность приступить к учебе.

Приехавший сюда Алексей Афанасьевич Писарев стал преподавать классику. Делал он это в очень своеобразном зале — посреди старой церкви. Из Молотова наведывался к нам Борис Васильевич Шавров, который, кстати сказать, репетировал с Нинелью Петровой и мной Седьмой вальс из фокинской "Шопенианы". Я до сих пор хорошо помню его замечания, требования к стилю и манере исполнения, а также интереснейшие рассказы о советах самого Михаила Михайловича Фокина.

В Полазне был даже организован концерт учащихся для местных жителей. Крестьяне, отродясь не видевшие балета, тем не менее принимали нас тепло и сердечно. Правда, не обошлось без конфуза. Когда мы танцевали Седьмой вальс, маленький мальчик с искренним удивлением громко сказал: "Мама, мама, смотри, дядя забыл одеть штанишки".

Недолго суждено мне было прожить в Полазне — вскоре я и несколько моих соучеников получили повестки о призыве на военную службу. Попрощались мы с педагогами и остающимися товарищами, запаслись пайком на двое суток и двинулись в путь — в Добрянский военкомат. А путь предстоял нелегкий — двадцать километров пешком, да еще и переправа через Каму. Стояла осень, вода — холодная. Плавали мы все неплохо, но лезть в студеную реку как-то не хотелось.

Выручил Олег Широков, на редкость отзывчивый и добрый парень, к тому же — пловец-разрядник. Он быстро разделся, приколол к трусам булавку, чтобы уколоться, если вдруг схватит судорога, и поплыл к противоположному берегу, где находился поселок. Там раздобыл лодку и в ней вернулся к нам.

В военкомате мы к общей безмерной радости, узнали, что всех нас направляют в одно место — в Молотов, в Пулеметно-минометное училище. Повезло нам и в училище — мы оказались в одной роте. Кстати, старшиной роты назначили Олега, которого это чуть не довело до большой беды.

Как известно, в распоряжении старшины находится все имущество роты, он за него несет строжайшую ответственность. А тут при очередной проверке обнаруживается, что в хозяйстве Олега чего-то не хватает. По законам военного времени это — трибунал.

Продать что-либо или взять себе Олег, конечно же, не мог. Я его прекрасно знал, ведь мы учились в одном классе. Его подвела та самая доброта, о которой я уже говорил, всегдашняя готовность помочь, войти в положение. И когда кто-то из курсантов чего-нибудь просил, он, естественно, давал. Каким образом, этого я сейчас уже не помню, но, к счастью, все для Олега тогда кончилось благополучно...

Вообще то, что на первых порах службы все мы были вместе, очень нам помогало. Слишком уж резким и стремительным оказался переход к абсолютно иному — армейскому быту. Страшно трудно было сразу окунуться в атмосферу военного училища, курсантской казармы.

Вспоминается такой случай. Однажды, по своей наивности, мы пригласили командира нашей роты на балетный спектакль Кировского театра (ленинградцы танцевали тогда на сцене Молотовского театра оперы и балета). В тот вечер шло "Лебединое озеро". На следующий день, во время полевых занятий, мы поинтересовались впечатлениями командира. Балет он видел впервые, был в неописуемом восторге и попросил снова устроить его на спектакль. "На этот раз я возьму с собой полевой бинокль, — пояснил он, — и хорошенько рассмотрю ляжки одной балерины". Для него мы были явно людьми второго сорта.

Еще тогда, в училище, я решил не афишировать свое довоенное прошлое. Правда, когда прибыл на фронт и старшина, оформляя документы, спросил об образовании, я машинально ответил: "Хореографическое". "Топографическое?" — переспросил старшина, и я кивнул в ответ. Так и провоевал до конца с топографическим образованием, зато чувствовал себя на фронте полноценным человеком.

Судьба оказалась ко мне благосклонной. Я, артиллерист -разведчик, все время находившийся на передовой, остался жив, даже не был ни разу ранен.

У моих товарищей чаще складывалось совсем по-иному. На Курской дуге сложил голову Олег Широков. Другой Олег — Петров, тоже из моего класса, в самом начале войны ушел в ополчение (он был немного старше меня), защищал родной город на Неве и погиб в первый же месяц.

Маринин и Свердликов (к огромному сожалению, запамятовал их имена) были, как и я, курсантами Пулеметно-минометного училища в Молотове. После двух месяцев учебы отправлены на фронт. Оба погибли.

Больше повезло Николаю Апухтиину из параллельного класса. После училища он попал не на фронт, а в военный ансамбль, и, разумеется, вернулся с войны невредимым.

Теперь немного о себе. Я воевал в составе Второго и Третьего Украинских фронтов, прошел с боями от станции Узловая, что на Украине, аж до самой Вены, участвовал в операциях по окружению Яссо-Кишиневской группировки, награжден двумя орденами Отечественной войны II степени, медалями за взятие Будапешта и Вены.

В Ленинград я вернулся только в декабре 1945 года и наконец-то смог обнять родителей, которые пережили здесь всю блокаду. На третий день узнал, что в Кировском театре идет “Спящая красавица” и, сам не свой от радостного волнения, устремился на спектакль. Пошел занавес, я в ожидании замер... Передо мной неспешно развертывается безмятежная идиллическая картина. Красиво и важно двигаются придворные...

Внезапно ловлю себя на мысли — как же бесконечно далек этот наивный сказочный мир от того, что довелось мне, совсем еще мальчишке, выстрадать на кровавой войне. И это та мечта, что отогревала мою душу в окопах ? А я-то старался не застудить ноги, когда ездил верхом, боялся искривления ног и держал их не в стременах, а по-восточному?! Меня охватило отчаянное смятение.

В таком состоянии в январе 1946 года я приступил к занятиям в классе Б.В.Шаврова. Каждый день меня мучили мысли о том, что надо менять профессию, уходить из училища. Но куда?.. Каждую ночь терзал один и тот же сон: будто я окружен фашистами, делаю нечеловеческие попытки вырваться, вдруг в меня стреляют в упор и тут я с криком... просыпаюсь. Долго же меня “не отпускала” война...

И лишь некоторое время спустя, да и то постепенно, как бы нехотя, тело мое стало “пробуждаться”, я начал снова ощущать его каждую мышцу, возвращались ловкость, координация движений, а с ними и уверенность, что я на верном пути и сворачивать с него не надо.

Война уже отступала...

ХРОНИКА

М.Л.ВИВЬЕН, А.Я.ЛИСИЦЫН

ХРОНИКА ЖИЗНИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА — АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я.ВАГАНОВОЙ В 1990/1991 УЧЕБНОМ ГОДУ



СЕНТЯБРЬ

Подготовка к участию в Фестивале, посвященном 150-летию Петра Ильича Чайковского (Москва, Большой театр Союза ССР).

15 — Прогон фрагментов спектакля "Щелкунчик" в репетиционном зале училища.
17 — Репетиция спектакля на сцене Театра оперы и балета им.С.М.Кирова.
20 — Оркестровая репетиция в театре.
21 — Спектакль. Маша — В.Шишкова, Принц — Р.Бобовников.
24 — Выезд в Москву.
25 — Урок в Большом театре и репетиция спектакля "Спящая красавица", где заняты учащиеся младших классов.
26 — Утренняя генеральная репетиция "Спящей красавицы" и вечерняя репетиция "Щелкунчика". Спектакль "Спящая красавица".
27 — Урок и репетиция "Щелкунчика".
28 — Урок и генеральная репетиция "Щелкунчика". Вечером — спектакль.

ОКТЯБРЬ

1 — Традиционный праздник "Первый выход на сцену" в Школьном театре. Выступали: директор училища Л.Н.Надиров, художественный руководитель К.М.Сергеев, хранитель музея М.Л.Вивьен, а также выпускники училища.
12 — Оркестровая репетиция "Щелкунчика" на верхней сцене Театра им.С.М.Кирова.
13 — Утренний спектакль. В главных партиях — В.Иванченко и Н.Щеглов.
16 — Вечерний спектакль. В главных партиях — В.Шишкова и Р.Бобовников.

В Ленинград я вернулся только в декабре 1945 года и наконец-то смог обнять родителей, которые пережили здесь всю блокаду. На третий день узнал, что в Кировском театре идет "Спящая красавица" и, сам не свой от радостного волнения, устремился на спектакль. Поднялся занавес, и в ожидании замер... Передо мной неспешно развертывается безмятежная идиллическая картина. Красиво и важно двигаются придворные...

Внезапно ловлю себя на мысли — как же бесконечно далек этот наивный сказочный мир от того, что довелось мне, совсем еще мальчишке, выстрадать на кровавой войне. И это та мечта, что отогревала мою душу в окопах?! А я-то старался не застудить ноги, когда ездил верхом, боялся искривления ног и держал их не в стременах, а по-восточному?! Меня охватило отчаянное смятение.

В таком состоянии в [illegible] я приступил к занятиям в классе Б.В.Шаврова. Каждый день меня мучили мысли о том, что надо менять профессию, уходить из училища, но куда?.. Каждую ночь терзал один и тот же сон: будто я окружен фашистами, делаю нечеловеческие попытки вырваться, вдруг в меня стреляют в упор [illegible] я с криком... просыпаюсь. Долго же меня "не отпускала" война...

И лишь некоторое время спустя, да и то постепенно, как бы нехотя, тело мое стало "пробуждаться", я начал снова ощущать его каждую мышцу, возвращались легкость и координация движений, а с ними и уверенность, что я на верном пути и скоро [illegible].

Война уже отступала...

ХРОНИКА

М.Л.ВИВЬЕН, А.В.ЛИСИЦЫН

ХРОНИКА ЖИЗНИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА — АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я.ВАГАНОВОЙ В 1990/1991 УЧЕБНОМ ГОДУ

СЕНТЯБРЬ

Подготовка к участию в Фестивале, посвященном 150-летию Петра Ильича Чайковского (Москва, Большой театр Союза ССР).

15 — Прогон фрагментов спектакля "Щелкунчик" в репетиционном зале училища.

17 — Репетиция спектакля на сцене Театра оперы и балета им.С.М.Кирова.

20 — Оркестровая репетиция в театре.

21 — Спектакль. Маша — В.Шишкова, Принц -- Р.Бобовников.

24 — Выезд в Москву.

25 — Урок в Большом театре и репетиция спектакля "Спящая красавица" где заняты учащиеся младших классов.

26 — Утренняя генеральная репетиция "Спящей красавицы" и вечерняя репетиция "Щелкунчика". Спектакль "Спящая красавица".

27 — Урок и репетиция "Щелкунчика".

28 — Урок и генеральная репетиция "Щелкунчика". Вечером — спектакль.

ОКТЯБРЬ

1 — Традиционный праздник " Первый выход на сцену" в Школьном театре. Выступали: директор училища Л.Н.Надиров, художественный руководитель К.М.Сергеев, хранитель музея М.Л.Вивьен, а также выпускники училища.

12 — Оркестровая репетиция "Щелкунчика" на верхней сцене Театра им.С.М.Кирова.

13 — Утренний спектакль. В главных партиях — В.Иванченко и Н.Щеглов.

16 — Вечерний спектакль. В главных партиях — В.Шишкова и Р.Бобовников.

26 — Вечерний спектакль. В главных партиях — В.Иванченко и Н.Щеглов.
27 — Праздник, посвященный интернату училища.
29 — Концерт во Дворце культуры им.М.Горького. Среди участников — учащиеся выпускного класса Е.Сафонова и В.Ильин, а также ученики средних и младших классов.
Кроме того, в октябре группа педагогов и учащихся ездила в Австрию для участия в Днях науки и техники СССР. Состоялись встречи с коллективом Балетной школы Вены.

НОЯБРЬ

3 — Утренний спектакль "Щелкунчик". В главных партиях — Т.Сальникова и А.Бойцов.
6 — В концерте в БКЗ "Октябрьский" участвуют ученики выпускного класса В.Шишкова и Р.Бобовников (дуэт из балета "Пламя Парижа").
21 — Началась подготовка к поездке в Италию под руководством педагогов Н.Солдун и В.Десницкого (концертмейстер Г.Безуглая).
25 — Утренний спектакль "Щелкунчик". В главных партиях — Т.Сальникова и А.Бойцов.

ДЕКАБРЬ

7 — Прогон спектакля "Щелкунчик" в репетиционном зале. Утренняя репетиция и вечерний концерт в БКЗ "Октябрьский". В программе — фрагмент "Курды" из балета "Гаянэ" в исполнении учащихся.
9 — Утренний спектакль "Щелкунчик". В главных партиях — Е.Сафонова и В.Ильин.
15 — Репетиция "Шопенианы" (У.Лопаткина, М.Вахрушева, В.Иванченко и Дж.Аннинк), "Феи кукол", а также адажио из "Щелкунчика" (В.Шишкова и В.Ильин).
16 — Утренний спектакль "Щелкунчик". В главных партиях — В.Шишкова и В.Ильин. Вечерний концерт в БКЗ "Октябрьский". В программе — *pas de trois* из балета "Щелкунчик" в исполнении учащихся младших классов.
19 — Прогон "Шопенианы" и "Феи кукол" в репетиционном зале училища.
20 — Репетиция спектакля в театре.
21 — Оркестровая репетиция спектакля.
23 — Утренний спектакль. В "Шопениане" — указанный состав, в "Фее кукол": Фея — В.Шишкова, Пьеро — Р.Бобовников и Н.Щеглов.
28 — Вечерний спектакль с тем же составом.
31 — Утренний спектакль. В "Шопениане": Е.Сафонова, М.Вахрушева, В.Иванченко и В.Ильин. В "Фее кукол" — указанный состав.

ЯНВАРЬ

2 — Репетиция концерта в Академической капелле им.М.И.Глинки.

3 — Утренняя репетиция и вечерний концерт в Капелле. В программе: адажио, *pas de trois*, китайский танец из балета "Щелкунчик", Седьмой вальс из балета "Шопениана", *pas de trois* из балета "Фея кукол". Ночью — участие в репетиции телемарафона: Розовый вальс и Снежинки из балета "Щелкунчик".

4 — Дневной концерт в Школьном театре. Выступали ученицы Л.Ковалевой (4 класс), Н.Козловской (2 класс), а также учащиеся старших классов (педагог Т.Шмырова).

6 — Дневная репетиция в Театре им.С.М.Кирова участников телемарафона.

7 — Участие в телемарафоне.

8 — В музее училища побывал Джон Ноймайер.

9 — Музей посетили Наталия Макарова с мужем и сыном, а также Ирина Строцци с дочерью.

11 — Поездка в Италию сорвалась по вине итальянской стороны.

29 — Концерт в Выборском дворце культуры. В программе: pas de trois из балета "Щелкунчик" и фрагмент "Курды" из балета "Гаянэ".

31 — Участие в юбилейных торжествах по случаю 70—летия Владислава Стржельчика. Училище представляли Н.М.Дудинская, К.М.Сергеев, М.Л.Вивьен и ученицы младших классов.

ФЕВРАЛЬ

3 — Утренний спектакль:"Шопениана" (У.Лопаткина, М.Вахрушева, В.Иванченко и Дж.Аннинк) и "Фея кукол" (В.Шишкова, Р.Бобовников и Н.Щеглов). Далее,весь месяц велись репетиции "Шопенианы" "Феи кукол" с несколькими составами исполнителей, а также целого ряда концертных номеров.

МАРТ

1 — Генеральная репетиция "Шопенианы" (мужская партия — С.Беляевский) и "Феи кукол" (В.Иванченко, С.Зимин и В.Ильин).

2 — Вечерний спектакль с указанным составом.

5 — День рождения художественного руководителя училища Константина Михайловича Сергеева.

11 — Репетиция в театре: "Пахита" (У.Лопаткина и Дж.Аннинк) и *pas de trois* из балета "Фея кукол" (В.Иванченко, С.Зимин и В.Ильин).

12 — Вечерний спектакль: "Шопениана" и "Фея кукол" (предыдущие составы).

14 — Оркестровая репетиция "Пахиты".

16 — Посещение музея Академии Лиз Хайтауэр (США) с предложением организовать выставку памяти Ю.Соловьева.

22 — Указ Президента Союза Советских Социалистических республик О присвоении звания Героя Социалистического труда Сергееву К.М.

"За выдающийся вклад в развитие советского хореографического искусства, плодотворную педагогическую и общественную деятельность присвоить художественному руководителю Ленинградского академического

хореографического училища имени А.Я.Вагановой СЕРГЕЕВУ КОНСТАНТИНУ МИХАЙЛОВИЧУ звание ГЕРОЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА с вручением ордена Ленина и золотой медали "Серп и Молот".

Президент Союза Советских Социалистических республик М.Горбачев. Москва, Кремль. 22 марта 1991 г."

26 — Начало занятий в училище группы японских детей из Токио и Осаки. Утренний спектакль: "Пахита" (У.Лопаткина и Дж.Аннинк) и "Фея кукол" (В.Шишкова, В.Ильин и Н.Щеглов).

30 — Утренний спектакль: "Пахита" (Е.Сафонова и Дж.Аннинк) и "Фея кукол" (В.Иванченко, С.Зимин и В.Ильин).

АПРЕЛЬ

3 — Концерт для японских детей в Школьном театре.

6 — Утренний спектакль: "Пахита" (У.Лопаткина и Дж.Аннинк) и "Фея кукол" (В.Шишкова, С.Барабанов и С.Зимин).

8 — Сводная репетиция в Школьном театре концерта учащихся I и II курсов.

9 — Генеральная репетиция концерта учащихся II курса.

10 — Концерт в Школьном театре учащихся II курса (педагоги — И.Трофимова, К.Шатилов и Ю.Умрихин).

11 — Генеральная репетиция концерта учащихся I курса.

12 — Концерт в Школьном театре учащихся I курса (педагоги — И.Зубковская, Э.Кокорина, Т.Шмырова, В.Афанасков).

24 — Концерт во Дворце М.Ф.Кшесинской во время презентации выставки, посвященной памяти выдающейся балерины. В программе: pas de trois из балета "Щелкунчик" и маленькие лебеди из балета "Лебединое озеро" в исполнении учащихся младших классов, а также *pas de trois* из балета "Фея кукол" (В.Иванченко, С.Барабанов и С.Зимин), Седьмой вальс из "Шопенианы" (Т.Сальникова и С.Беляевский), "Умирающий лебедь" (М.Вахрушева).

27 — Сводная репетиция в Школьном театре концерта учащихся 4—х и 5—х классов.

29 — Генеральная репетиция концерта учащихся 4—х классов.

30 — Концерт учащихся 4—х классов (педагоги — Л.Баженова, Л.Ковалева, Г.Новицкая, З.Петровская, В.Зимин) и 5—х классов (педагоги — М.Васильева, Э.Кокорина, З.Петровская, Р.Абдыев, В.Афанасков).

МАЙ

7 — Концерт в Доме офицеров. В программе: *pas de trois* из балета "Щелкунчик" и маленькие лебеди из балета "Лебединое озеро" в исполнении учащихся младших классов, а также *pas de trois* из балета "Фея кукол" (А.Карпенко, С.Зимин и В.Ильин), "Умирающий лебедь" (М.Вахрушева) и Седьмой вальс из "Шопенианы" (Т.Сальникова и С.Беляевский).

8 — Прогон в репетиционном зале училища "Пахиты" и "Феи кукол".

10 — Вечерний спектакль: "Пахита" (Е.Сафонова и Р.Бобовников) и "Фея кукол" (В.Иванченко, С.Зимин и В.Ильин).

14 — Группа учащихся (42 человека) выехала для участия в "Израильском фестивале в Иерусалиме". В программе: "Шопениана", "Пахита" и концертное отделение.

23 — Возвращение в Ленинград.

24 — Группа участников фестиваля выехала в Смоленск на "Праздник славянской письменности".

31 — Репетиция концертных номеров выпускного спектакля на сцене Театра им.С.М.Кирова.

ИЮНЬ

3 — Сценическая репетиция выпускного спектакля: "Тени" и концертные номера.

8 — Сценическая репетиция выпускного спектакля.

9 — Оркестровая репетиция выпускного спектакля: "Тени" (У.Лопаткина и Дж.Аннинк) и два концертных отделения.

11 — Выпускной спектакль: "Тени" (В.Иванченко и Р.Бобовников) и концертные отделения.

14 — Ленинградскому академическому хореографическому училищу присвоено наименование **АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА имени А.Я.ВАГАНОВОЙ.**

Из выступления министра культуры Российской федерации Ю.М.Соломина, специально прибывшего в Ленинград, чтобы сообщить училищу о столь знаменательном событии:

"Вы всегда были Академией, то есть образцом, и доказательством тому служат имена великих артистов, которых вы воспитывали.

Вы, повторяю, давно Академия, но раньше существовали такие обстоятельства, что называться вам Академией было невозможно. И вот ныне вы стали первыми из творческих учебных заведений, по праву носящими это звание.

Поверьте, я очень люблю вашу школу, ваших педагогов, руководство и искренне рад, что на десятом месяце работы на министерском посту мне удалось добиться того, что свершилось сегодня. Хочется внимательнее вглядеться в лица детей — ведь многие из них в будущем наверняка станут великими...

Вы — первая Академия, которая вскоре войдет в Российскую Академию Искусств. От всей души поздравляю!"

18 — Выпускной спектакль: "Тени" (У.Лопаткина и Дж.Аннинк) и концертные отделения.

20 — Выпускной спектакль: "Тени" (В.Иванченко и Р.Бобовников) и концертные отделения.

22 — Выпускной спектакль: "Тени" (У.Лопаткина и Дж.Аннинк) и концер-

тные отделения. Для Н.М.Дудинской этот день был особенно знаменательным. Ровно 60 лет назад, 22 июня 1931 года, у нее, любимой ученицы А.Я.Вагановой, был выпускной спектакль. А ныне она сама, уже в двенадцатый раз, выпустила в профессиональную жизнь своих воспитанниц.

23 — Торжественный акт вручения дипломов выпускникам Академии русского балета им.А.Я.Ваганоновой.

ВЫПУСКНИКИ 1991 ГОДА

Курс "А"

Педагоги классического танца — Н.Н.Сахновская, Н.И.Ковмир
Педагог характерного танца — Л.Е.Гончарова
Педагог историко—бытового танца — Н.С.Янанис
Педагог дуэтно—классического танца — В.К.Оношко
Педагог актерского мастерства — А.А.Степин
Классный руководитель — Т.И.Костина

Аверочкина Ю.В.	Зимин С.В	Парадник О.А.
Барабанов С.Ф.	Ибрагимов Р.Ф.	Погодина Я.Д.
Ворона М.В	Иванов А.А.	Сафонова Е.В.
Емельянова Н.Б	Николаева Е.И.	Шихалов В.С.

Курс "Б"

Педагоги классического танца — М.А.Васильева, В.Г.Семенов
Педагог характерного танца — Л.В.Аверкина
Педагог историко—бытового танца — Н.С.Янанис
Педагог дуэтно—классического танца — А.М.Сидоров
Педагог актерского мастерства — Т.И.Шмырова
Классный руководитель — И.А.Сегель

Андреев Ю.В.	Комаров Ю.П.	Хабибуллина Э.М.
Беляевский С.Д.	Михайлов А.В.	Шакирова О.Н.
Бойцов А.В.	Пискун А.А.	Шаршаков П.А.
Джумабекова С.Х.	Сальникова Т.В.	Шохина Е.В.
Жихарева Н.В.*	Семенов А.В.	Щеглов Н.В.**
Ивакин А.Б.		

---

* Диплом по специальности "Артист ансабля народного танца"
** Диплом с отличием

Курс "В"

Педагоги классического танца — Н.М.Дудинская, Ю.М.Умрихин
Педагог характерного танца — Л.Е.Гончарова
Педагог историко—бытового танца — Н.С.Янанис
Педагог дуэтно—классического танца — В.С.Десницкий
Педагог актерского мастерства — К.М.Сергеев, В.Е.Сергеев
Классный руководитель — А.П.Царева

Бобовников Р.В.
Брусницына А.Н.
Василец А.Л.
Вахрушева М.А.**
Галанова Е.А.
Ершова О.С.*
Иванченко В.Б.**
Ильин В.А.
Карпенко А.В.
Ковалева Е.В.
Кузнецов В.В.
Лопаткина У.В.
Миронова О.В.
Федотов В.К.
Филимонов И.А.
Фомкин А.В.
Хусланова Л.Н.
Шишкова В.С.

РЕПЕРТУАР АКАДЕМИИ***

Сезон 1990/91 гг.

П.Чайковский. "ЩЕЛКУНЧИК" — (хор.В.Вайнонена)
сент: 21, 28 (ГАБТ,Москва), окт.: 13 (утр.), 16, 26, нояб: 3 (утр.),25 (утр.), дек. : 9 (утр.), 16 (утр.).

Й.Байер. "ФЕЯ КУКОЛ" — (хор.К.Сергеева)
дек. : 23 (утр.), 31 (утр.), февр.: 3 (утр.), апр.: 6, март : 2,12, 26, май : 10

Ф.Шопен. "ШОПЕНИАНА" — (хор.М.Фокина в ред.А.Вагановой)
дек. : 23 (утр.), 31 (утр.), февр.: 3 (утр.),март: 2, 12.

Л.Минкус. "ПАХИТА". Большое классическое па. — (хор. М.Петипа в ред.Н.Дудинской)
март: 30, апр.: 6, май: 10.

ВЫПУСКНЫЕ СПЕКТАКЛИ:

Л.Минкус. "ТЕНИ", третий акт из балета "БАЯДЕРКА" и концертные номера — (хор.М.Петипа)
июнь: 11, 18, 20, 22.

---

* Диплом по специальности "Артист ансабля народного танца"

** Диплом с отличием

*** Репертуар приводится в хронологическом порядке.

ОБ АВТОРАХ

СЕРГЕЕВ Константин — Президент Академии русского балета имени А.Я.Вагановой.

ПЕТРОВСКАЯ Зинаида — педагог классического танца Академии.

АЛЬБЕРТ Геннадий — кандидат искусствоведения, заведующий труппой Петербургского государственного театра балета.

БЕССИ Клод — директор балетной школы Парижской оперы.

ВЕРДИ Виолетт — известная балерина, многие годы работавшая в труппе Д. Баланчина.

БАЛАНЧИН Джордж — выпускник Петроградского театрального училища, один из крупнейших американских балетмейстеров.

ИЛЬИЧЕВА Марина — балетный критик, педагог Академии русского балета.

ШМЫРОВА Татьяна — педагог Академии русского балета, руководитель предметной цикла "Актерское искусство".

ШАТИЛОВ Константин — педагог классического танца Академии.

ВИВЬЕН Марина — директор музея Академии.

ЛИСИЦЫН Александр — декан педагогического отделения Академии.

ABOUT THE AUTHORS

SERGEEV Konstantin — the President of Russian Ballet Academy named after Vaganova.

PETROVSKAJA Zinaida — classical ballet teacher of the Academy.

ALBERT Gennady — Ph.D., balletmaster of State Ballet Theatre.

BESSY Claude — director of Paris Opera Ballet School.

VERDY Violette — the famous ballerina, used to work at Balanchine company.

BALANCHINE George — the graduate of Petrograd Theatre school, one of the greatest balletmasters of the world.

ILICHOVA Marina — ballet critic, teacher of the Academy.

SHMYROVA Tatiana — acting teacher of the Academy.

SHATILOV Konstantin — classical Ballet teacher of the Academy.

VIVIEN Marina — director of the museum of the Academy.

LISITSYN Alexandre — the dean of the teachers department of the Academy.

SUMMARY

K.SERGEEV. *Vivat, Academy!* — The President of the Academy introduces the perspectives which open nowadays for the oldest Ballet School of Russia.

Z.PETROVSKAJA. *Studying of entrechats in the middle classes.* — The experienceol teacher speaks of some methods which helps the pupils in mastering entrechats in that period of training, of some typical mistakes and ways to get rid of them.

G.ALBERT. *N.A.Zoubkovski as a teacher.* — Some special features of the well-known dancer and teacher, who used to teach at Leningrad Ballet School and at Kirov theatre, are being characterized.

C.BESSY, V.VERDY. *The Paris Opera Ballet School.* — The director of the School and its former graduate are answering guestions of "Ballet Review" interviewer, express their opinion of the specialities of the school life today and of its past.

G.BALANCHINE. *The Chronology of the main events in Ballet history.* — The genius of the XX-th century ballet characterizes in short some moments of the Ballet theatre history as well as brings to our attention the unique chronological table and some explanations for it.

M.ILICHOVA. *St.Petersburg Ballet School's adresses.* — The author tells us where the Emperior Ballet School was situated in 1738-1836.

T.SHMYROVA. *My teacher Leonid Leontiev.* — About the creator of the course of acting, remarkable actor. The author of the article used to take his classes at School and then performed together with him on the glorious Kirov stage

K.SHATILOV. *Some extracts from reminisances.* — The teacher of the Academy recalls some episodes of his biography as a soldier.

V.VIVIEN, A.LISITSIN. *Chronicle of Choreographical School* — Russian Ballet Academy life in 1990-91 School year. — The list of main events in the creative work of the Academy including performances, concerts and tours.

There are also a list of graduates of the 1991 and the Academy repertoire of the last season.

THE CONTENTS

Methodics of teaching. History of Ballet pedagogics

The Past and it's heritage

Chronicle

